18 Bibl. Mont

№ 1330 54

niezatrzymane.

Aphorismen

für Schauspieler

und

Freunde der dramatischen Kunst,

gesammelt

von

I. Koller.

Regensburg

bey Montag und Weiß.

1804.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Neque enim lites, neque controversiae sunt, quae cogant homines, sicut in foro, non bonos oratores, item in theatro actores malos perpeti.

Cic. de Orat. L. I. c. 26.

Wenn auch schon die ganze Saat nicht aufgeht: so fällt doch hier und da ein Körnchen auf einen fruchtbaren Fleck: und auch nur ein Hälmchen, das hervorkeimt, und Frucht bringt, soll mich meine Aussaat nicht gereuen lassen.

Quellen,

aus welchen der Herausgeber schöpfte:

---

1) Dramaturgische Blätter. 8. Frkf. (v. Schreiber.)

2) Dramaturgische Fragmente. 8. Graz. v. Schink.

3) A. W. Ifflands dramatische Werke. 1ster Bd. 8. Leipz. 1798. (dessen theatralische Laufbahn.)

4) Taschenbuch für die Schaubühne, 12. Gotha. vom I. 1776 — 1800.

5) Ueber die Deklamation, oder den mündlichen Vortrag in Prosa und in Versen. Nach dem Englischen des Herrn Thomas Sheridan. Mit einigen Zusätzen herausgegeben von Renatus Gotthelf Löbel. 2 Theile, gr. 8. Leipz. 1793.

6) G. E. Lessings Hamburgische Dramaturgie. 8. Berlin 2 Theile.

7) Taschenbuch für Liebhaber des Privattheaters. 12. Leipz.

Inhalt.

	Seite
I. Dramatiſche Dichtkunſt. (von §. 1 bis 61.) - - - - -	1-4
II. Trauerspiel. (von §. 62 - 78.)	43-58
III. Lustspiel. (von §. 79 - 90.) -	59-68
IV. Musik. (von 91 - 93.) - -	69-74
V. Schauspielkunst überhaupt. (von §. 99 - 186.) - - -	75-136
VI. Deklamation. (von §. 187 - 217.)	137-164
VII. Mimik. (von §. 218 - 237.) -	165-178

Seite

VIII. Leidenschaften. (von §. 238 - 284) 179 - 214

IX. Ton und Welt. (von §. 285 - 294.) - 215 - 242

X. Kleidung. (von §. 295 - 300.) - 243 - 254

XI. Direktion. (von §. 301 - 338.) - 255 - 278

XII. Publikum. (von §. 339 - 352.) - 279 - 288

XIII. Zur Lektüre für Schauspieler. - 289 - 296

I. Dra-

I.

Dramatische Dichtkunst.

§. 1.

Beobachtung und Wahrnehmung dessen, was natürlich zugieng, gebar die Kunst.

§. 2.

Dem Künstler, der es ist, und der es werden will, gebühret Achtung.

§. 3.

Das Romantische besteht in einem Kontraste des Verbundenen. Eine Gegend ist romantisch, wenn sie Parthien in sich vereiniget, die auf Sinn und Gemüth einen kontrastirenden Effekt machen, z. B. düstere, drohende Felsen, und in der Vertiefung dazwischen eine lachende Wiese, oder Hütte und Gärtchen eines glücklichen Einsiedlers. Ein Verhältniss zwischen Menschen und Men-

schen ist romantisch, wenn es aus widerspre-
chenden Tendenzen zusammengesetzt ist, in-
dem z. B. die nämlichen Personen durch
Liebe zu einander hingezogen, aber durch Fa-
milienhass (Romeo u. Iulie), Verschiedenheit
der Religion, des Standes, oder einen andern
Umstand dieser Art von einander entfernt
gehalten werden. Eine Situation ist roman-
tisch, wenn die Umstände, worin eine Per-
son sich durch das Schicksal versetzt sieht,
denjenigen widersprechen, wozu sie durch
Geburt oder Stand bestimmt war; z. B. eine
Prinzessinn, die, in einen verborgenen Erd-
winkel verschlagen, einem Hirten die Schafe
hütet. Ein Charakter ist romantisch, wenn
er Eigenschaften verbindet, die einander aus-
zuschliessen scheinen, so wie z. B. der Cha-
rakter der alten Ritter, bey denen kriegeri-
sche Wildheit und Galanterie, Fanatismus
und Edelmuth gegen Feinde gleichen Schrit-
tes gieng.

Es folgt, dass das Vergnügen am Romantischen ursprünglich ein Vergnügen des Verstandes, und nicht der sogenannten niedern Seelenkräfte sey; denn nur für den Verstand ist jener Widerspruch wahrnehmbar; für die Einbildungskraft, oder das Gefühl hingegen hat er an sich selbst genommen, keinen Reitz; sondern bekommt ihn erst durch die Vorstellung der damit verbundenen Folgen oder Umstände.

S. Oberteutſche allgemeine Lit. Zeitung. XXX. den 11ten März 1800. S. 465.

§. 4.

Diejenigen, welche von der Schaubühne verlangen, dass sie eine Schule der Sitten, eine Bildungsanstalt überhaupt seyn soll, meinen es zwar herzlich gut, gehen aber offenbar in ihren Foderungen zu weit. Die Schaubühne kann und soll andern Anstalten

nicht vorgreifen; — genug, wenn sie diesen nur nicht — durch Beförderung unreiner Sitten, durch Verbreitung unrichtiger Begriffe im Wege ist. — Die Sinne wollen auch ihre Nahrung haben, ohne immer einem Unterrichte von Sittenlehre oder Geistesbildung beywohnen zu müssen. In der Oekonomie des Lebens verdienen die edlern Sinne doch wohl auch eine kleine Rücksicht.

Der Moralist träume ja von keiner Gefahr für die Sittlichkeit. Das wahre Schöne kann schlechterdings keine andere Wirkung hervorbringen, als Veredlung. In dem reinen Schönen liegt das Saamenkorn der Sittlichkeit schon eingewickelt; die theatralische Kunst darf sie nicht bezwecken; sie streue nur den Saamen des Schönen aus und sey der Frucht der Sittlichkeit im voraus mit Zuversicht gewärtig.

§. 5.

Die Natur giebt uns kein Beyspiel von einem Menschen, der ganz und gar in eine einzige Leidenschaft verwandelt wäre. Plautus und Moliere haben daher gefehlt, dass sie statt des Geitzigen uns den Geitz geschildert haben.

§. 6.

Ein schöner, vielsagender, im höchsten Grade und bis zur Täuschung natürlicher Gedanke, mit einer anscheinenden Nachlässigkeit und edlen Einfalt sinnlich gemacht, heisst naiv.

§. 7.

Das Verderbniss der Sitten, die Frucht eines ausschweifenden Hanges für die Gesellschaft, ist für den Dichter ein neuer Grund, die tugendhaften Charaktere zu ehren. Man hat behauptet, dass das Gefühl für den Anstand immer um desto zärtlicher wer-

de, je mehr sich die Sitten verschlimmern.

Aus demselben Grunde lässt sich behaupten, dass die Menschen dem Gemählde der Tugend immer um desto mehr Beyfall schenken werden, je tiefer das menschliche Geschlecht in Laster versinkt. Ermüdet von dem Anblicke gemeiner Seelen, der Niederträchtigkeit, der Verrätherey, sucht ihr Herz gleichsam einen Zufluchtsort bey diesen kostbaren Denkmälern, wo sie einige Züge der Grösse entdecken, für welche wir geboren sind.

§. 8.

Nicht das blosse Erdichten, sondern das zweckmässige Erdichten beweiset einen schöpferischen Geist.

§. 9.

Der dramatische Dichter arbeitet zwar für den Schauspieler, aber er muss sich darum nicht alles versagen, was diesem weniger

thulich und bequem ist. Kein Schauspieler kann roth werden, wenn er will; aber gleichwohl darf es ihm der Dichter vorschreiben; gleichwohl darf er es den einen sagen lassen, dass er es den andern werden sieht.

§. 10.

Schakespear will studirt, aber nicht geplündert seyn. Haben wir Genie, so muss uns Schakespear das seyn, was dem Landschaftmahler die Cammera obscura ist: er sehe fleissig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projektiret; aber er borge nichts daraus.

§. 11.

Eine unerwartete Entwicklung involvirt eine Verwicklung, die ohne Folgen bleibt, von welcher der Dichter auf einmahl abspringt, ohne sich um die Verlegenheit zu bekümmern, in der er einen Theil seiner Personen lässt.

§. 12.

Man mag ein noch so vortreflicher Kopf seyn, so erlangt man doch nur seine Einsichten eine nach der andern; und ein einzelner Mensch schmeichelt sich vergebens, in dem kurzen Raume seines Lebens, alles selbst zu bemerken, was in so vielen Iahrhunderten von ihm entdeckt worden.

§. 13.

Das Genie liebt Einfalt: der Witz — Verwickelung.

§. 14.

Ein natürlicher Gang reitzet das Genie; den Stümper schrecket er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die in einander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurück zu führen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschliessen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen,

dass es nicht anders geschehen können: das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln,

Der Witz hingegen, als der nicht auf das in einander Gegründete, sondern nur auf das Aehnliche oder Unähnliche gehet, wenn er sich an Werke waget, die dem Genie allein vorgesparet bleiben sollten, hält sich bey Begebenheiten auf, die weiter nichts mit einander gemein haben, als dass sie zugleich geschehen. Diese mit einander zu verbinden, ihre Fäden so durch einander zu flechten und zu verwirren, dass wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden: das kann der Witz, und nur das. Aus der beständigen Durchkreutzung solcher Fäden von ganz verschiedenen Farben entstehet denn

eine Kontextur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberey Changeant nennet: ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder roth, grün oder gelb ist, der beides ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheinet; ein Spielwerk der Mode, ein Gauckelputz für Kinder.

§. 15.

Wenn Pomp und Etiquette aus Menschen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen. Die wahren Königinnen mögen so gesucht und affektirt sprechen, als sie wollen: seine Königinnen müssen natürlich sprechen. Er höre der Hekuba des Euripides nur fleissig zu, und tröste sich immer, wenn er schon sonst keine Königinnen gesprochen hat.

§. 16.

Der Poet findet in der Geschichte eine Frau, die Mann und Söhne mordet; eine sol-

che That kann Furcht und Mitleid erwecken, und er nimmt sich vor, sie in einer Tragödie zu behandeln. Aber die Geschichte sagt ihm weiter nichts, als das blosse Faktum, und dieses ist eben so grässlich, als ausserordentlich. Es giebt höchstens drey Scenen, und da es von allen nähern Umständen entblösst ist, drey unwahrscheinliche Scenen. —

Was thut also der Poet?

So wie er diesen Namen mehr oder weniger verdient, wird ihm entweder die Unwahrscheinlichkeit, oder die magere Kürze der grössere Mangel seines Stoffes scheinen.

Ist, er in dem ersten Falle, so wird er vor allen Dingen bedacht seyn, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene unwahrscheinlichen Verbrechen nicht woh anders, als geschehen müssen. Unzufrieden, ihre Möglichkeit bloss auf die historische Glaubwürdigkeit zu grün-

den, wird er suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen; wird er suchen, die Vorfälle, welche diese Charaktere in Handlung setzen, so nothwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen; wird er suchen, die Leidenschaften nach eines Ieden Charakter so genau abzumessen; wird er suchen, diese Leidenschaften durch so allmählige Stufen durchzuführen, dass wir überall nichts als den natürlichsten, ordentlichsten Verlauf wahrnehmen; dass wir bey jedem Schritte, den er seine Personen thun lässt, bekennen müssen, wir würden ihn in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bey der nämlichen Lage der Sachen, selbst gethan haben; dass uns nichts dabey befremdet, als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, von dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahin reisst, und voll Furcht über das

Bewusstseyn befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahin reissen, Dinge zu begehen, die wir bey kaltem Blute noch so weit von uns entfernt zu seyn glauben. — Und schlägt der Dichter diesen Weg ein, sagt ihm sein Genie, dass er darauf nicht schimpflich ermatten werde: so ist mit eins auch jene magere Kürze seiner Fabel verschwunden; es bekümmert ihn nun nicht mehr, wie er mit so wenigen Vorfällen fünf Akte füllen wolle; ihm ist nur bange, dass fünf Akte alle den Stoff nicht fassen werden, der sich unter seiner Bearbeitung aus sich selbst immer mehr und mehr vergrössert, wenn er einmal der verborgenen Organisation desselben auf die Spur gekommen, und sie zu entwickeln verstehet.

Hingegen dem Dichter, der diesen Namen weniger verdienet, der weiter nichts, als ein witziger Kopf, als ein guter Versifikateur

ist, dem sage ich, wird die Unwahrscheinlich-
keit seines Vorwurfs so wenig anstössig seyn,
dass er vielmehr eben hierin das Wunder-
bare desselben zu finden vermeinet, welches
er auf keine Weise vermindern dürfe, wenn
er sich nicht selbst des sichersten Mittels be-
rauben wolle, Furcht und Mitleid zu erre-
gen. Denn er weiss so wenig, worin eigent-
lich diese Furcht und dieses Mitleid beste-
het, dass er, um jene hervorzubringen, nicht
sonderbare, unerwartete, unglaubliche, un-
geheure Dinge genug häufen zu können
glaubt, und um dieses zu erwecken, nur
immer seine Zuflucht zu den ausserordent-
lichsten, grässlichsten Unglücksfällen und Fre-
velthaten nehmen zu müssen vermeinet. Kaum
hat er also in der Geschichte eine Cleopatra,
eine Mörderinn ihres Gemahls und ihrer Söh-
ne, aufgejagt, so sieht er, um eine Tragödie
daraus zu machen, weiter nichts dabey zu
thun, als die Lücken zwischen beiden Ver-

brechen auszufüllen, und sie mit Dingen aus-
zufüllen, die wenigstens eben so befremdend
sind, als diese Verbrechen selbst. Alles die-
ses, seine Erfindungen und die historischen
Materialien, knätet er denn in einen fein
langen, fein schwer zu fassenden Roman zu-
sammen, und wenn er es so gut zusammen
geknätet hat, als sich nur immer Hecksel und
Mehl zusammen knäten lässt: so bringt er
seinen Teig auf das Drathgerippe von Akten
und Scenen, lässt erzählen und erzählen, lässt
rasen und reimen, — und in vier, sechs Wo-
chen, nach dem ihm das Reimen leichter oder
saurer ankommt, ist das Wunder fertig; es
heisst — ein Trauer - Spiel.

§. 17.

In der Natur ist alles mit allem verbun-
den, alles durchkreuzt sich, alles wechselt
mit allem, alles verändert sich eines in das
andere. Aber nach dieser unendlichen Man-

nichfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Theil nehmen zu lassen, müssten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen abzusondern, und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können.

Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens; ohne dasselbe würde es für uns gar kein Leben geben; wir würden vor allzuverschiedenen Empfindungen nichts empfinden; wir würden ein beständiger Raub des gegenwärtigen Eindruckes seyn; wir würden träumen, ohne zu wissen, was wir träumen.

Die Bestimmung der Kunst ist es, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, und die Fixirung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles, was wir

in der Natur von einem Gegenstande, oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sey der Zeit, oder dem Raume nach, in unsern Gedanken absondern oder absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab, und gewährt uns diesen Gegenstand oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet.

Wenn wir Zeugen von einer wichtigen und rührenden Begebenheit sind, und eine andere von nichtigem Belange läuft quer ein: so suchen wir der Zerstreuung, die diese uns drohet, möglichst auszuweichen. Wir abstrahiren von ihr, und es muss uns nothwendig eckeln, in der Kunst das wieder zu finden, was wir aus der Natur wegwünschten.

Nur wenn ebendieselbe Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattirungen des In-

teresse annimmt, und eine nicht bloss auf die andere folgt, sondern so nothwendig aus der andern entspringt; wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt, so mittelbar erzeugt, dass uns die Abstraktion des einen oder des andern unmöglich fällt: nur alsdann verlangen wir sie auch in der Kunst nicht, und die Kunst weiss aus dieser Unmöglichkeit selbst Vortheil zu ziehen. —

Diess zur Beantwortung der Frage:

„Ist es wahr, dass uns die Natur selbst, „in Vermengung des Gemeinen und Erhabe„nen, des Possirlichen und Ernsthaften, des „Lustigen und Traurigen, zum Muster dienet?

§. 18.

Es ist nicht genug, dass ein Werk des Dichters Wirkungen auf uns hat: es muss auch die haben, die ihm vermöge der Gat-

tung zukommen; es muss diese vornämlich haben, und alle andere können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen; besonders wenn die Gattung von der Wichtigkeit und Schwierigkeit und Kostbarkeit ist, dass alle Mühe und aller Aufwand vergebens wäre, wenn sie weiter nichts als solche Wirkungen hervorbringen wollte, die durch eine leichtere und weniger Anstalten erfodernde Gattung eben so wohl zu erhalten wären. Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben, weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde.

§. 19.

Ueberall, wo wir einen Plan wahrnehmen, wird unsre Neugierde rege; wir warten gern mit ab, ob er ausgeführt wird werden, und wie er es wird werden. Wir lieben das Zweckmässige so sehr, dass es uns, auch unabhängig von der Moralität des Zweckes, Vergnügen gewährt.

§. 20.

Es ist besser, wenn die Charaktere blos verschieden, als wenn sie kontrastirt sind. Kontrastirte Charaktere sind minder natürlich und vermehren den romantischen Anstrich, an dem es den dramatischen Begebenheiten so schon selten fehlt.

§. 21.

Der Vortheil, den die einheimischen Sitten haben, beruhet auf der innigen Bekannt-

schaft, in der wir mit ihnen stehen. Der Dichter braucht sie uns nicht erst bekannt zu machen: er ist aller hiezu nöthigen Beschreibungen und Winke überhoben; er kann seine Personen sogleich nach ihren Sitten handeln lassen, ohne uns diese Sitten erst langweilig zu schildern. Einheimische Sitten erleichtern ihm also die Arbeit, und befördern bey dem Zuschauer die Illusion.

§. 22.

Wir sind berechtiget, in allen Charakteren, die der Dichter ausbildet oder sich schaffet, Uebereinstimmung und Absicht zu verlangen, wenn er von uns verlangt, in dem Lichte eines Genies betrachtet zu werden.

Uebereinstimmung. — Nichts muss sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich jezt stärker, jezt schwächer äussern, nach dem die Um-

stände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug seyn können, sie von schwarz auf weiss zu ändern. Ein Türk und Despot muss, auch wenn er verliebt ist, noch Türk und Despot seyn. Dem Türken, der nur die sinnliche Liebe kennt, müssen keine von den Raffinements beyfallen, die eine verwöhnte europäische Einbildungskraft damit verbindet.

Charaktere, welche Widersprüche in sich vereinigen — mag es deren auch noch so viele in der wirklichen Welt geben — sind keine Gegenstände poetischer Nachahmung; sie sind unter ihr, denn ihnen fehlt das Unterrichtende; es wäre denn, dass man ihre Widersprüche selbst, das Lächerliche; oder die unglüklichen Folgen derselben, zum Unterrichtenden machte. Einen Charakter aber, dem das Unterrichtende fehlt, dem fehlt die

Absicht.

Mit Absicht handeln ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel verbunden ist, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen, und verlangen, dass auch wir uns mit dem eben so geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres kunstreichen, aber absichtlosen Gebrauches ihrer Mittel entspringet.

Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an, zu lernen; es sind seine Vorübungen; auch braucht es sie in grössern Werken zu Füllungen, zu Ruhepunkten unserer wärmern Theilnehmung: allein mit der Anlage und Ausbildung seiner

Hauptcharaktere verbindet es weitere und grössere Absichten; die Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu thun oder zu lassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen die Absicht, uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen als schön und als glücklich selbst im Unglücke, dieses hingegen als hässlich und unglücklich selbst im Glücke, zu zeigen; die Absicht, bey Vorwürfen, wo keine unmittelbare Nacheiferung, keine unmittelbare Abschreckung für uns Statt hat, wenigstens unsere Begehrungs-und Verabscheuungskräfte mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, die es zu seyn verdienen, und diese Gegenstände jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, damit uns kein falscher Tag verführt, was wir begehren sollen zu verabscheuen, und was wir verabscheuen sollen zu begehren.

§. 23.

Bey einer gesuchten, kostbaren, schwülstichen Sprache kann niemals Empfindung seyn. Sie zeigt von keiner Empfindung, und kann keine hervorbringen. Aber wohl verträgt sie sich mit den simpelsten, gemeinsten, plattesten Worten und Redensarten.

§. 24.

Vornehme Leute haben sich besser ausdrücken gelernt, als der gemeine Mann: aber sie affektiren nicht unaufhörlich, sich besser auszudrücken, als er. Am wenigsten in Leidenschaften, deren jede ihre eigne Beredsamkeit hat, mit der allein die Natur begeistert, die in keiner Schule gelernt wird, und auf die sich der Ungezogenste so gut verstehet, als der Polirteste.

§. 25.

Alles Erhabene und Ausserordentliche zeigt sich nur einmal in der Natur, feyerlich vor-

überschreitend; und so soll es auch in der Kunst seyn: wenigstens muss eine Zeitperiode dazwischen fallen, wo die Kunst alsdann nicht mehr bemerkt wird.

§. 26.

Regeln werden zwar wohl in manchen Fällen den Verstand unterrichten, aber nimmermehr, ohne andere Beyhülfe, die richtige Ausübung bewirken.

§. 27.

Die Natur kann ohne die Kunst viel, die Kunst aber ohne die Natur nur wenig thun.

Die Natur greift an das Herz; die Kunst aber treibt ihr Spiel mit der Phantasie.

§. 28.

Auch die Erfindung der Namen darf dem dramatischen Dichter nicht gleichgültig seyn. Sie müssen dem Charakter der Personen ent-

sprechen. Der Ton der grossen Welt verlangt es so. Nach diesem schmecket z. B. Siegmund (wie Lessing bemerkt) nach etwas Domestiquen.

§. 29.

Die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äussert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug, wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, dass dieser Charakter, in dieser Situation, bey dieser Leidenschaft, nicht anders als so habe urtheilen können. Aber auch diese poetische Wahrheit muss sich, auf einer andern Seite, der absoluten wiederum nähern, und der Dichter muss nie so unphilosophisch denken, dass er annimmt, ein Mensch könne das Böse, um des Bösen willen, wollen, er könne nach lasterhaften Grundsätzen handeln, das Lasterhafte der-

selben erkennen, und doch gegen sich und Andere damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Unding, so grässlich, als ununterrichtend, und nichts, als die armselige Zuflucht eines schalen Kopfes, der schimmernde Tiraden für die höchste Schönheit des Trauerspiels hält.

§. 30.

Wunder dulden wir nur in der physikalischen Welt; in der moralischen muss alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt seyn soll. Dis Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Aenderung der geringsten Gedanken und Meinungen, müssen nach Maasgebung des einmal angenommenen Charakters genau gegen einander abgewogen seyn, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. Der Dichter kann die Kunst

besitzen, uns, durch Schönheiten des Details, über Missverhältnisse dieser Art zu täuschen; aber er täuscht uns nur einmal, und so bald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beyfall, den er uns abgelauschet hat, zurück.

§. 31.

Ausländische Theaterstücke, welche der Ehre der Uebersetzung werth seyn sollen, müssen besser seyn, als die gewöhnlichen innländischen. Man thut dem Gaste damit keine Ehre an, wenn man ihn von dem bessern Mahle zum schlechtern einladet. Guter Wille besizt im Reiche des Schönen kein Verdienst.

§. 32.

Die besten prosaischen Uebersetzungen eines Gedichtes sind mit der umgekehrten Seite einer gewürkten Tapete zu vergleichen.

§. 33.

Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen sind langweilige Ausbeugungen eines verlegenen Dichters.

§. 34.

Zum Hülfsmittel, seinen nicht teutschen Unterthanen die teutsche Sprache beyzubringen, bediente sich Ioseph der Zweyte der Schaubühne. Eine Ehre, welche noch kein Monarch der Welt der Bühne seiner Nation erzeigt hat.

§. 35.

Wenn heldenmüthige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen: so muss der Dichter nicht verschwenderisch damit umgehen; denn was man öfters, was man an Mehrern sieht, höret man auf zu bewundern.

§. 36.

Natur und Grazie müssen Hand in Hand gehen. Kein Kunstwerk taugt, das nicht beyde schwesterlich vereint.

§. 37.

Nur die schöne Natur ist der Vorwurf der schönen Künste, und also auch nur der Vorwurf der theatralischen Kunst.

Der höchste Ausdruck der Leidenschaft darf weder bey dem Dichter, noch bey dem Schauspieler zur Grimasse werden, denn die Kunst soll — gefallen, und das Schöne allein gefällt, die Grimasse verursacht Eckel.

§. 38.

Gute Dichter machen gute Schauspieler.

§. 39.

Ein Gemählde sey stille Poesie: ein Gedicht — ein redendes Gemählde.

§. 40.

Ideal ist die Vereinigung des Schönen, welches in zerstückten Zügen bald hier, bald da erscheint.

§. 41.

In Einfalt richtig denken und handeln heisst — naiv seyn.

§. 42.

Auf dem Theater ist ein Charakter wohl eins; nie aber oder selten — im wirklichen Leben.

§. 43.

Träume und Gesichter haben durch die geringe Mühe, welche ihre Erfindung kostet, allen Werth verloren.

§. 44.

Etwas Ueberflüssiges erweckt Eckel: Vorbeygehung des Nothwendigen — Missverständniss.

§. 45.

So oft der Ausgang einer Sache das Vorhergehende genugsam vermuthen lässt, muss man sich mit dem begnügen, wodurch das Uebrige vorausgesetzet wird.

§. 46.

Nichts ist gross, was nicht wahr ist.

§. 47.

Die Handlung muss deutlich, der Knoten verständlich, und jede Gesinnung plan und natürlich seyn.

§. 48.

Das Französische Sprichwort sagt:

Il ne faut point decouvrir le pôt aux roses,

und dieses Sprichwort enthält eine goldene Regel für dramatische Schriftsteller.

Es giebt gewisse Titel von Stücken, die zu viel verrathen, und die wohlthätige Unruhe, worein der Leser oder Hörer so gerne versezt seyn will, schon im voraus stillen.

Z. B. Des gerettete Venedig von Otway,

Das gerettete Rom von Voltär,

Rollas Tod von Kotzebue,

Die verlassene Dido von Metastasio etc.

Die Güte des Titus von Ebendems.

Der Titel eines Stückes, sagt Lessing, muss kein Küchenzettel seyn. Ie weniger er von dem Innhalte verräth, desto besser ist er.

§. 49.

Wenn nur ein Saamenkorn des Guten, das von der Bühne herab in ein weiches Herz gestreut wird, auch nach Iahren erst Früchte bringt, oder wenn an diesem Strahl die schon keimende Frucht aufschiesst und reift, ist diess kein Verdienst der Schaubühne?

§. 50.

Der rohe Mensch ist zufrieden, wenn er etwas vorgehen sieht.

Der gebildete will empfinden.

Nachdenken ist nur dem ganz ausgebildeten angenehm.

Wir bedürfen daher einer dreyfachen Gattung von Schauspielen.

Volksschauspiele müssen ganz auf den Ton des Haufens herabgestimmt seyn— Ge-

mählde aus dem täglichen Leben, edle, grosse Handlungen aus der vaterländischen Geschichte wären ihr würdigster Innhalt.

Selbst Possenspiele könnten gute Würkung thun; nur müssen sie von Plattitüden und zweydeutigen Scherzen gereiniget seyn, die Moralität nicht beleidigen, und überhaupt das — im Scherz die Wahrheit sagen — an der Stirn tragen.

§. 51.

Nichts ist unausstehlicher in der Kunst als — das Mittelmässige.

§. 52.

Wenn sich der Zuschauer für die Personen des Dichters interessiren soll: so muss der Letztere keinen Umstand auslassen, welcher zur Ründung des Ganzen gehört, und nichts übergehen, was das Schicksal oder die Charaktere seiner Helden näher aufklärt.

§. 53.

Das äusserst Seltene ist für das Theater das minder Wahrscheinliche und das minder

Wahrscheinliche nicht den Gegenstand theatralischer Darstellung.

§. 54.

Es giebt sogenannte Kunstrichter, die nirgends Handlung sehen, als wo es viel in Ohnmacht zu fallen, zu kazbalgen, zu zanken, zu trompeten und zu lärmen giebt. Sie können nicht begreifen, dass jeder innere Kampf, jede Reihe von Ideen, deren eine aus der andern erwächst, eine die andere aufhebt, wieder wekt, und wieder umstösst, dass jeder Affekt von Folgen — Handlung ist.

§. 55.

Personen, die uns oft vorkommen, in Verhältnissen des gemeinen Lebens auf die Bühne gestellt, müssen durchaus höher stehen, als die Wirklichkeit sie zeigt und eine bedeutendere, charakteristischere Sprache reden, als wir von ihnen gewohnt sind.

§. 56.

Es ist angenommen, Kinder, Dienstboten und die mindere Volksklasse, wie auch manchen Herrn und manche Dame, bey denen man oft im gemeinen Leben nicht die geringste Spur einer grammatischen Richtigkeit antrift, auf der Bühne möglichst rein sprechen zu lassen. Keineswegs ihre unrichtige Aussprache, sondern ihr Aeusseres, ihre Sitten, ihr Betragen, und nur ihr Ton und die Formen ihres Mundes beym Sprechen sind die Gegenstände, deren Nachahmung dem Schauspieler obliegt. Warum sollten nun die Bauern eine Ausnahme fodern?

Freylich spricht der Bauer kein reines Teustch .... aber jede Kunst — also auch die theatralische — hat ihre Voraussetzungen. Kein Mensch ruft beym Anblick einer weissen Bildsäule: Seht doch, wie blass! Wahrhaftig, wie ein Geist! oder vor einem Ge-

mählde: Ach! wie klein die Menschen, die Felsen, die Bäume sind.

Lasst uns also immer auch veraussetzen, dass die Bauern auf der Bühne ein reines Teutsch sprechen.

§. 57.

Wenn wir an einem Menschen gute Eigenschaften gewahr werden, die unsre Meinung, die wir von ihm oder der ganzen menschlichen Natur gehabt haben, übertreffen, so gerathen wir in einen angenehmen Affekt, den wir Bewunderung nennen.

Mendelssohn.

§. 58.

Wenn ich an einem gute Eigenschaften gewahr werde, die meine Meinung von ihm übertreffen, so heisst das nicht, ich bewundere ihn, sondern ich verwundere mich über ihn. Z. B. der Geitzige, wenn er auf

einmal freygebig wird, erregt meine Verwunderung, weil in keinem Charakter mehr seyn muss, als man sich anfangs darin zu finden verspricht. Die Bewunderung findet da Statt, wo wir so glänzende Eigenschaften entdecken, dass wir der ganzen menschlichen Natur sie nicht zugetrauet hätten.

Lessing.

§. 59.

Die Politik und die Oekonomie spielen zur Zeit noch eine grössere Rolle, als die Moral und der Charakter der teutschen Nation. Man scheint sich mehr auf das Rechnen, als auf das Bilden zu verstehen, und fühlt, dass das Schauspiel, wenn es Sache des Staates wäre, nicht so wohlfeil genossen werden könnte. Darum duldet man alle die — Theaterübel, und glaubt genug zu thun wenn man aus Leibeskräften darüber schreyet, — dass sie da sind.

§. 60.

Wirkungen, die von zufälligen, unvorgesehenen und unbekannten Ursachen abhängen, taugen nicht für den dramatischen Dichter. Im Drama muss man den ganzen Faden, der die Begebenheiten zusammenbindet, übersehen, und jede Erscheinung muss in dem Vorhergehenden gegründet seyn.

§. 61.

Werke des Genies, die gewisse allgemeine Züge der Menschheit enthalten, interessiren zu allen Zeiten, denn Menschen, ihre Neigungen und Leidenschaften bleiben immer dieselben. Aber ganz was anders ists mit unsern Sitten und Thorheiten; diese ändern mit jedem Iahre, und mit ihnen veraltet auch der Witz, der sie geisselt.

§. 62.

Es ist mehr als Thorheit, es ist Tollheit, mit halbreifen Produkten im Angesichte des ganzen Publikums aufzutretten; Tollheit, die nicht genug gezüchtiget werden kann.

II.

Trauerspiel.

§. 63.

Der Nutzen des Trauer- und Lustspiels ist von dem Vergnügen unzertrennlich; denn die ganze Hälfte des Mitleids und des Lachens ist Vergnügen.

§. 64.

Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch; zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Grossmuth der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes thut, thut auch dieses, oder — es thut jenes, um dieses thun zu können.

§. 65.

Die Tragödie ist keine dialogirte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Aus-

schmückung und Individualisirung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur dass man ihm hieraus eben so wenig ein Verdienst, als aus dem Gegentheile ein Verbrechen mache.

§. 66.

Der Dichter zeige uns die natürlichen Folgen des Lasters, wenn er Furcht und Abscheu gegen dasselbe in uns erregen will.

§. 67.

Kein Bild ist zurückstossender, als das des Schurken, der nicht vom Drange der Verhältnisse und Leidenschaften hingerissen, sondern kalt und überlegt, um unbedeutender Absichten willen, an Tugend und Menschheit zum Verräther wird.

§. 68.

Abscheulicher kann der Mensch den Menschen nicht unterhalten, ergötzen wollen, als durch das Laster.

Laster weglachen oder wegwizteln wollen, ist eben eine so thörichte Handlung, als den Brand eines Gliedes durch Verbinden und Umschläge verhindern wollen.

Nur das Messer, nur die Abschneidung des Gliedes rettet vom Brande, und nur die Aussicht auf den offnen Abgrund, in den es zulezt stürzt, nur das Gefühl bitterer Schmach, blutiger Reue und grenzenlosen Elendes kann das Laster schrecken und Besserung vorbereiten.

Welchen Dank verdienen sonach Moliere wegen seines Geitzigen, Don Iuan d'Alcaron, Lopez de Vega, Peter Corneille, Steele, Goldoni und Schletter wegen ihres Lügners?

§. 69.

Die Trägödie soll, nach Aristoteles, Mitleid und Furcht erregen: und daraus folgert er, dass der Held derselben weder ein ganz

tugendhafter Mann, noch ein völliger Böse-wicht seyn müsse! denn weder mit des einen, noch mit des andern Unglücke lässt sich jener Zweck erreichen.

Das Mitleid verlangt einen, der unverdient leidet, und die Furcht einen unsers gleichen. Der Bösewicht ist weder dieses, noch jenes; folglich kann auch sein Unglück weder das erste, noch das andere erregen.

Unter dem Worte Mitleid begreift Aristoteles alle Leidenschaften, die uns von einem Andern mitgetheilet werden.

Unter Furcht versteht er durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Uebel eines Andern für diesen erweckt, sondern die Furcht, welche aus unserer Aehnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt, die Furcht, dass die Unglücksfälle die wir über diese verhängt seben, uns selbst treffen können; die Furcht, dass wir der be-

mit-

leidende Gegenstand selbst werden können; mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.

Aristoteles glaubt nämlich, dass das Uebel, welches der Gegenstand unsers Mitleidens werden solle, nothwendig von der Beschaffenheit seyn müsse, dass wir es auch für uns selbst, oder für eines von den Unsrigen, zu befürchten hätten. Wo diese Furcht nicht sey, könne auch kein Mitleiden Statt haben. Denn weder der, den das Unglück so tief herabgebeugt habe, dass er weiter nichts für sich zu fürchten sähe, noch der, welcher sich so vollkommen glücklich glaube, dass er gar nicht begreife, woher ihm ein Unglück zustossen könne, weder der Verzweifelnde, noch der Uebermüthige, pflege mit Andern Mitleid zu haben. Er erkläret daher auch das Fürchterliche und das Mitleidswürdige, eines durch das andere. Alles das, sagt er, ist uns fürch-

terlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde, und alles das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstände. Nicht genug also, dass der Unglückliche, mit dem wir Mitleiden haben sollen, sein Unglück nicht verdiene, ob er es sich schon durch irgend eine Schwachheit zugezogen: seine gequälte Unschuld, oder vielmehr seine zu hart heimgesuchte Schuld, sey für uns verloren, sey nicht vermögend, unser Mitleid zu erregen, wenn wir keine Möglichkeit sähen, dass uns sein Leiden auch treffen könne. Diese Möglichkeit aber finde sich alsdann, und könnè zu einer grossen Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn ihn der Dichter nicht schlimmer mache, als wir gemeiniglich zu seyn pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken und handeln lasse, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben, oder

wenigstens glauben, dass wir hätten denken und handeln müssen: kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korne schildere. Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, dass unser Schicksal gar leicht dem Seinigen eben so ähnlich werden könne, als wir ihm zu seyn uns selbst fühlen; und diese Furcht sey es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringe.

§. 70.

Reinigung der Leidenschaften ist nach dem Aristoteles der Endzweck der Tragödie.

Diese Reinigung bestehet in nichts anderm, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten. Bey jeder Tugend aber findet sich disseits und jenseits ein Extremum, zwischen welchem sie inne stehet. Die Tragödie muss daher, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremen des Mitleids zu

reinigen vermögend seyn; welches auch von der Furcht zu verstehen ist.

Das tragische Mitleid muss nicht allein in Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet.

Die tragische Furcht muss nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher ganz und gar kein Unglück befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste in Angst setzet.

Gleichfalls muss das tragische Mitleid, in Ansehung der Furcht, dem, was zu viel, und dem, was zu wenig, steuern: so wie hinwiederum die tragische Furcht, in Ansehung des Mitleids.

§. 71.

Nicht durch Mitleid und Schrecken wird in der Tragödie die Reinigung des Gemüthes bewirkt, sondern durch das Erhabene; denn durch dieses geschieht es, dass wir uns über Mitleid und Furcht erhaben fühlen und uns nicht durch diese Gemüthsbewegungen überwältigen lassen. Das heisst aber — gereinigte Gemüthsbewegungen haben, wenn man von ihnen afficirt, aber nicht überwunden wird. Wenn dieses durch jene Gemüthsbewegungen selbst bewirkt würde, so müssten auch Iffands Schauspiele die Menschen mehr empor heben.

§. 72.

Der Schrecken ist nichts anderes, als das überraschte Mitleiden, also auch das noch unentwickelte.

§. 73.

Bewunderung ist das entbehrlich gewordene Mitleid.

— o —

§. 74.

Der bewunderte Held ist der Gegenstand der Epopee; der bemitleidete des Trauerspiels.

§. 75.

Weg mit dem Grässlichen von der Bühne! — O verschonet uns damit, ihr, die ihr unser Herz in eurer Gewalt habt? Wozu diese traurige Empfindung? Uns Unterwerfung zu lehren? Diese kann uns nur die kalte Vernunft lehren; und wenn die Lehre der Vernunft in uns bekleiben soll, wenn wir, bey unserer Unterwerfung noch Vertrauen und fröhlichen Muth behalten sollen: so ist es höchst nöthig, dass wir an die verwirrenden Beyspiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse so wenig, als möglich, erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne! Weg, wenn es seyn könnte, aus allen Büchern mit ihnen! —

§. 76.

In bilderreichen Ausdrücken äussert sich der geheuchelte Schmerz. Wahrer Schmerz spricht wenig, drückt sein Weh äusserst einfach aus.

Zum Kommentar dieser Wahrheit dient Shakespears Makbet.

§. 77.

Tragikomödie hiess bey den Alten die Vorstellung einer wichtigen Handlung unter vornehmen Personen, die einen vergnügten Ausgang hat.

§. 78.

Der Mensch geht nicht in's Schauspiel, um sich für verwickelte Gegenstände, die grösstentheils für den Richterstuhl der kalten Vernunft gehören, zu interessiren, und diesem Richterstuhle sind doch vorzüglich politische Gegenstände unterworfen. Das

Abstraktum Volk, Regierungsform, Toleranz, kann der Regel nach kein wahres tragisches Interesse erregen. Es gehört schon eine eigene, durch besondere Umstände mitgebrachte Stimmung dazu, wenn ein Interesse der Art Statt haben soll; ein Interesse, welches das Theater nicht erzeugen, aber wohl unterhalten kann, da, wo es bereits lebhaft vorhanden ist.

Vermessen würde es seyn, dem grossen Genie die Möglichkeit abzusprechen, nicht einmal ein grosses tragisches Interesse in einem politischen Stücke hervorzubringen, da keiner die Bahnen des Genies vorzuzeichnen vermag. Aber das darf die Kritik dreist behaupten, dass politische Trauerspiele keine gute Gattung von Trauerspielen abgeben können, weil sie im Allgemeinen mit der Natur unserer Empfindungen im Widerspruche stehen, dass, wo die ganze Tendenz ei-

nes Stücks allein auf die Erweckung politischer Gefühle angelegt ist, es nicht mehr, als ein Gelegenheitsgedicht, der Regel nach wirken kann, das nach der veränderten Stimmung der Gemüther bey Seite gelegt wird.

Voltaire hatte diese Wahrheit sehr gut gefühlt. In seinen bessern Stücken, die sich auf der Bühne erhalten haben, ist es der schöne Ausdruck der ersten, von allen Staatsformen unabhängigen Empfindungen der Menschheit, der vorzüglich anzieht. Unter den übrigen neuern Nationen war auch noch kein Dichter in Hervorbringung eines politischen Trauerspiels sehr glücklich. Otway's gerettetes Venedig sollte so Etwas von dieser Gattung seyn, aber nicht darum, nicht wegen der sehr schönen poetischen Stelle, die gegen die Aristokratie darinn vorkommt, hat der Beyfall des Stücks sich so lange erhalten: ein Beyfall, der fast allein der leb-

haften Schilderung der heftigen Leidenschaft der Belvildera für ihren Gemahl, und der kindlichen Liebe für ihren Vater zuzuschreiben ist.

Siehe Göttingische Anzeigen, 48 St. den 25. März 1802. Seite 474 f.

III.

Lustspiel.

§. 79.

Der weite Kreis des Lächerlichen und der Thorheiten des Lebens ist das Feld des Lustspiels. Alles, was uns abgeschmackt oder überlästig in der menschlichen Gesellschaft macht; alles, was uns in dem Zirkel unsrer Bestimmung ein schiefes Ansehen, oder das Gepräge des Untauglichen giebt; alles, was uns die Achtung vernünftiger Leute raubt, und zu dem Trupp der Narren gesellt, oder unsern wirklichen Verdiensten einen merklichen Abtrag thut: alles das ist Gegenstand des Lustspiels. Je mehr der Dichter desselben Witz aufbietet, je bitterer sein Spott ist, je kühner er seine Geisel schwingt, desto besser für die menschliche Gesellschaft, die dadurch so viel Thor-

heiten weniger zu ertragen und zu bekämpfen hat.

§. 80.

Das Lustspiel geisselt die Thorheiten der Menschen, das Lächerliche in ihren Sitten; ihre Laster, welche nie ein Gegenstand des Spottes seyn können — nur Mitleid und Abscheu verdienen, gehören für das Schauspiel und Trauerspiel —

Und hieraus ergiebt sich denn auch einleuchtend genug, dass der Einfluss der leztern auf die moralische Bildung um so bedeutender seyn müsse, je wichtiger das Laster, als die Thorheit ist.

§. 81.

Es ist nur die Thorheit, die ausgezischt werden soll, aber nie der Mensch,

welcher der Verachtung ausgesezt werden darf.

§. 82.

Lächerlich — nach Aristoteles — ist —

Uebelstand ohne Schmerz;

nach I. Möser:

Grösse ohne Stärke.

§. 83.

Die Komödie soll uns zur Fertigkeit verhelfen, alle Arten des Lächerlichen leicht wahrzunehmen. Wer diese Fertigkeit besizt, wird in seinem Betragen alle Arten des Lächerlichen zu vermeiden suchen, und eben dadurch der wohlgezogenste und gesittetste Mensch werden.

§. 84.

Die Komödie will durch Lachen bessern, aber nicht eben durch Verlachen; nicht ge-

rade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger blos und allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Uebung unsrer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feyerlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken. Zugegeben, dass der Geitzige des Moliere nie einen Geitzigen, der Spieler des Regnard nie einen Spieler gebessert habe; eingeräumet, dass das Lachen diese Thoren gar nicht bessern könne: desto schlimmer für sie, aber nicht für die Komödie. Ihr ist genug, wenn sie keine verzweifelten Kranken heilen kann, die gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freygebigen ist der Geitzige lehrreich; auch dem,

der

der gar nicht spielt, ist der Spieler unterrichtend; die Thorheiten, die sie nicht haben, haben Andere, mit welchen sie leben müssen; es ist erspriesslich, diejenigen zu kennen, mit welchen man in Kollision kommen kann, erspriesslich, sich wider alle Eindrücke des Beyspiels zu verwahren. Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arzney; und die ganze Moral hat kein kräftigeres, wirksameres, als das Lächerliche.

§. 85.

Laster sind zu wichtig in ihren Folgen, und ihr Einfluss auf das Herz ist zu mächtig, um der Gegenstand des blossen Witzes zu seyn. Sie erfodern die strengste Züchtigung, die ernsthafteste Behandlung, und müssen nie von einer lächerlichen, am allerwenigsten von einer belustigenden Seite vorgestellet werden.

§. 86.

Iedes Subjekt hört auf komisch zu seyn, sobald ich es in einen hohen Grad von Leidenschaft versetze; denn das Lächerliche in den Charakteren entsteht gewöhnlich nur durch die seltsam widersprechende Mischung des Affekts und des innern Phlegma; wenigstens hat Shakespeare so seine komischen Personen gezeichnet.

§. 87.

Alle Begebenheiten, die man im gemeinen Leben wahre Komödien nennet, findet man in der Komödie wahren Begebenheiten nicht sehr gleich.

§. 88.

Im Lustspiele soll der Ton des gesellschaftlichen Umganges, die Sitte der feinern Welt herrschen. Es ist ein sehr grosser Unterschied zwischen dem Tone des gemei-

nen Haufens, und zwischen jenem der gesitteten Welt; doch darf er sich auch nie zur Affektation, nie zur Sprache des Kothurns versteigen.

§. 89.

Die Narren sind in der ganzen Welt platt und frostig und eckel; wenn sie belustigen sollen, muss ihnen der Dichter etwas von dem Seinigen geben. Er muss sie nicht in ihrer Alletagskleidung, in der schmutzigen Nachlässigkeit auf das Theater bringen, in der sie innerhalb ihrer vier Pfähle herumträumen. Sie müssen nichts von der engen Sphäre kümmerlicher Umstände verrathen, aus der sich ein jeder gern herausarbeiten will. Er muss sie aufputzen; er muss ihnen Witz und Verstand leihen, das Armselige ihrer Thorheiten bemänteln zu können; er muss ihnen den Ehrgeitz geben, damit glänzen zu wollen.

— o —

§. 90.

Wer in der Komödie lacht, lacht auch im gemeinen Leben; wer aber im Trauerspiele weint, weint nicht immer bey Vorfällen ausser demselben.

IV.

M u s i k.

IV.

Musik.

§. 91.

Die Oper fand ihr Daseyn in Italien.

Man fing mit geistlichen Gedichten an, die man erstlich in Kirchen und musikalischen Akademien sang, und endlich zu heiligen Zeiten, um den Eindruck der Andacht zu vergrössern, auf die Bühne brachte. Die Erfindung fand Beyfall. Die Tonkunst gewann unendlich dabey, und um ihr ein weites Feld zu geben, ihre möglichste Wirkung hervorzubringen, gab ihr die lyrische Dichtkunst die weltliche Oper.

§. 92.

Die Musik, welche vor und zwischen und nach einem Theaterstücke gespielt wird, soll mit dem Innhalte desselben übereinstimmen.

Was Lessing hierüber im ersten Theile seiner Dramaturgie aus einem kritischen

Blatte des Hrn. Scheibe anführt, verdient nachgelesen und in Ausübung gebracht zu werden.

§. 93.

Musik, welche mehr die leblose Natur, die Elemente, als Empfindung mahlt, wird zulezt ein leeres Spielwerk.

§. 94.

Die Musik muss auf unser Herz wirken, oder schweigen.

Halsbrecherische Gurgeleyen sind in der Musik, was Luftsprünge in der edlen Tanzkunst sind.

§. 95.

Ein eingespieltes Orchester übertrift eine Versammlung plötzlich zusammengelaufener Virtuosen;

Eine eingespielte Schauspielergesellschaft gewährt durch die mechanisch - künstliche

Harmonie des Vortrags für jedes Ohr Befriedigung, und bereitet sogar wässerige Gerichte zu geniessbaren Speisen.

§. 96.

Die blosse Vokalmusik ist eigentlich, was in den bildenden Künsten das Nackende ist.

§. 97.

Der beste Beweis einer guten Theater-Musik ist — wenn man dabey leicht, gut und richtig deklamiren und agiren kann. Ein paar Opern von Gotter mit Benda's Musik gegen Französische Singspiele gehalten! und man wird sich davon überzeugen.

§. 98.

Ist es Hauptzweck der Musik, uns zur Erholung zu dienen?

Erholung ist Rückkehr aus einem erzwungenen Zustande in den uns natürlichen. Sind wir nun Geschöpfe, deren natürlicher Zu-

stand in einem blossen Spiel körperlicher Kräfte, frey von aller Thätigkeit der Vernunft, in einem Zustande möglichster Geistlosigkeit bey leichter sinnlicher Bewegung bestehet: dann ist diess Erholung für uns.

Sind wir aber Geschöpfe, deren natürlicher Zustand in einem Zurückkommen von den Beschäftigungen, die unsre Kräfte vereinzelten, zu der Freyheit, alle unsre Kräfte gleichmässig zu äussern, zu dem Gefühl unsrer ganzen Menschheit bestehet: dann ist diess Erholung für uns.

Ist es nun Bestimmung der Musik, dem erstern, oder dem leztern Bedürfnisse abzuhelfen? ist sie für die Thierheit, oder für die Menschheit? Ohne Zweifel das Leztere.

Aber leider! hängt unsere öffentliche Musik und unser Theater von der Unterstützung solcher ab, die nur Erholung der erstern Art suchen.

Siehe Gothaische gelehrte Zeitung. 31 Stück. 17. April 1802. S. 280.

V.

Schauspielkunst überhaupt.

§. 99.

Die Schauspielkunst ausüben, ist keine so leichte Sache, als sie von vielen angesehen wird: sie stehet aber eben so wenig auf einer unmöglich zu erreichenden Höhe, als von manchen behauptet wird. Nein! es ist eine Kunst, die keine Gränzen zu haben scheint, sie aber doch hat und haben muss.

So, wie einem Wanderer eine Wüste gränzenlos wird, welcher sie, ohne Kunde des Weges betreten hat, so gerade und sicher wird sich derjenige am Ziele finden, der sich irgend eines Leiters oder Führers bedienen kann.

Wie nothwendig ist es also, dass diejenigen, welche den Namen eines Schauspielers verdienen wollen, sich um die Mittel bekümmern, wodurch sie ihre Bemühungen

erleichtern, und ihre Kunst zur Vollkommenheit bringen können? —

Der Schauspieler soll der Natur nachahmen, ihr so nahe kommen, dass Wahrscheinlichkeiten für Wahrheiten angenommen werden; oder geschehene Dinge so natürlich darstellen, als wenn sie jezt erst geschehen.

Lebhafte Einbildungskraft, gesunde Beurtheilung, nimmermüssige Uebung, unermüdeter Fleiss — sind die nothwendigen Bedingungen, um in dieser Kunst zu einer Fertigkeit zu gelangen.

§. 100.

Folgende Eigenschaften begründen den Beruf zum Schauspieler:

I. Körperliche Eigenschaften.
1) ein gutgebauter Körper.
2) ein ausdruckfähiges Gesicht.
3) Gesundheit.
4) ein reines Sprachorgan.

II. Geistige Eigenschaften.
- 1) Dichtungskraft.
- 2) Gedächtniss.
- 3) Reiner moralischer Sinn.
- 4) Glückliche Stimmung des Gemüthes.

Eine lesenswerthe Abhandlung hierüber findet sich im Mannheimer Theater-Kalender vom I. 1795. Seite 119 u. f.

§. 101.

Wahrheit — gebildet durch Schönheit — ist das Grundgesetz der Schauspielkunst.

§. 102.

Die Rede besteht aus Worten, die eine gewisse Bedeutung haben.

Ausser dieser grammatikalischen Bedeutung bekommen sie noch durch den Zusammenhang, in welchen sie gesezt werden, einen Sinn.

Ueberdem liegt noch ein sinnliches Bild darin, wodurch der Einbildungskraft eine Anschauung gegeben wird.

Das Wort mit seiner Bedeutung gehört der Grammatik;

Der Sinn des Zusammenhangs der Deklamation;

Das darin enthaltene Bild der Geberde oder Gestikulation.

§. 103.

Es ist nicht genug, dass die Schauspielkunst durch blosse Uebung mechanisch erlernet werde, oder vielmehr, es ist schlechterdings unmöglich, es dadurch allein zur vollendeten Kunst zu bringen. Sie muss, wie andere Künste und Wissenschaften durch Grundlegung richtiger Grundsätze dem Lehrlinge zugleich theoretisch beygebracht werden.

§. 104.

§. 104.

Die Schauspielkunst ist nach ihrer Wirkung vielleicht die glücklichste aller schönen Künste, weil die, welche sie unterrichten will, mit Zuneigung in ihre Schule gehen, und weil sie, durch ihr gefälliges Ansehen, meistens mit besserm Erfolge straft und lehrt, als ihre ernste Mutter — die Predigtkunst oder die heilige Sittenrichterin.

§. 105.

Um mit Anstand auf der Bühne zu erscheinen, muss man, wo nicht eine schöne, doch wenigstens eine anziehende, interessante, oder edle, aber immer ausdrucksvolle Figur haben.

Der Wuchs muss wenigstens regelmässig seyn, wenn er auch nicht schlank ist.

Tragung und Haltung des Körpers müssen leicht und sicher, die Bewegungen frey, die Geberden ohne Zwang, die Stellungen

voll Grazie, die Stimme wohlklingend, ohne Geschrey, fest ohne Schwere, sanft ohne Lispeln, und die Aussprache lebhaft ohne Uebereilung, edel ohne Kälte, und geläufig seyn, ohne gemein zu werden. Man muss genug Lektüre haben, um die Anspielungen des Dichters zu verstehen, genug Verstand, um die feinen Abstufungen des Styls, die Ironien, die Blumen der Redensarten zu unterscheiden, und die Schilderungen und glücklichen Züge aufzufinden und fühlbar zu machen; genug Kenntniss der Welt, um sich in jeden Ton zu stimmen, ehrfurchtsvoll gegen seine Obern, anständig und ungezwungen gegen seines Gleichen und gütig gegen Niedere; genug Geschicklichkeit, um seinem Spiele Mannigfaltigkeit zu geben.

Man muss ferner genug Gedächtniss haben, um nicht zu straucheln, oder ängstlich mit dem beschäftiget zu scheinen, was man

sagen soll; genug Begierde nach Ruhm, um über die Strenge des Publikums zu siegen, das dem Lehrlinge selten Zeit lässt, sich zu bilden, ohne ihm seine Laune fühlen zu lassen; genug Gesundheit, um nicht der Arbeit zu erliegen, die immer schwer, anhaltend und nothwendig, zuweilen gezwungen ist; genug Gelehrigkeit, um auf Erinnerungen zu achten, selbst ihnen entgegen zu gehen, und zu glauben, dass man noch immer zu lernen findet.

Endlich muss der Schauspieler eine Feuer-Seele haben, welche die Leidenschaften fühlt und mahlt; ein sanftes und hinreissendes Gefühl, welches alle die anzieht, die ihm zuhören; und endlich einen Gesichtsausdruck, welcher alle Empfindungen und Gefühle wie aus einem Spiegel zurückwirft.

§. 106.

Der bloss mechanische Schauspieler, wie man den nicht unterrichteten nennen

könnte, ist in den meisten Fällen nur Drathpuppe; besizt er auch natürliches Talent, gelingt es ihm bisweilen in einer glücklichen Stunde den Geist seiner Rolle zu erhaschen — man wird doch in seinem Spiele die sichere Haltung vermissen, die feste, kühne Hand, die mit wenigen Pinselstrichen den Charakter erschöpft. Fällt er durch einen Zufall heraus aus dem Zustande der Begeisterung — wehe ihm! Der Faden seiner Darstellung ist zerrissen, nun hat er nichts mehr, woran er sich halten könnte. — Der Schauspieler von Studium und Einsicht wird nie in diese Verlegenheit kommen. — Wie lange werden wir noch eine Schule für Schauspieler vermissen?

§. 107.

Von einem grossen Manne fordern wir grosse, ungewöhnliche Kräfte, eine ungewöhnliche Thätigkeit

und Aeusserung derselben. Was er hervorbringt, muss die alltäglichen Dinge so weit überragen, als — um einem alten Dichter ein Gleichniss abzuborgen — die Zipresse den niedrigen Weidenstrauch. —

Der grosse Schauspieler wäre also derjenige, der sich leicht schmiegt in verschiedene Formen, in dessen Seele fremde Leidenschaft leicht Zugang findet, und dann hoch auflodert, von eigenem Feuer genährt: der nicht dem Dichter am Gängelbande folgt, sondern selbst Schöpfer wird seiner Rolle, alles aus eigenem Herzen strömt, so dass keine fremde Mischung daran kenntlich bleibt; der die Farben mildert oder verstärkt, wo sie der Dichter zu schwach oder zu grell aufgetragen hat; dessen Spiel ganz, bis auf die leise Bewegung der Fingerspitze, bis auf Rang und Kleidung — nicht Nachbildung, sondern wirkliche Darstellung

der Natur ist; den man allenfalls auch ohne die Zeichen der Sprache verstände; dessen körperliche Bildung, Anstand und ganzes Benehmen angemessen wäre dem Charakter, den er darstellen wollte; der wie mit einer magischen Ruthe die Sinne der Zuschauer zu fesseln weiss, dass ihre Seelen auf- und abwogen mit ihm im Sturme der Leidenschaft; der durch keinen Misston die allgemeine Täuschung schwächt oder zernichtet. —

Gut könnte man denjenigen Schauspieler nennen, der durch Anstrengung und Kunstfleiss den Mangel des Genies zu ersetzen strebt; der auch die Natur aufsucht und ihr opfert in ihrem Heiligthume, aber nur auf dem Pfade, den die Regel bezeichnet; der keine Rolle verdirbt, auch hier und da mehr als Bewunderung zu erregen weiss, aber nur selten mit der Allgewalt der Begeisterung auf Sinn und Gefühl des Zuschauers wirkt.

Zwischen dem grossen und guten Schauspieler findet etwa derselbe Unterschied statt, wie zwischen Natur und Kunst. Die Kunst schafft Dinge, welche der Natur ähnlich sind, aber sie kann ihnen nicht die innere Kraft, nicht die Fülle von Leben und Schönheit einhauchen, wo die Natur ihre Lieblinge ausstattet.

§. 108.

Menschenkenntniss ist das wichtigste Erforderniss des Schauspielers, weil er Menschen darstellen soll.

Um andere kennen zu lernen, ist es nöthig, dass man sich selbst erst kenne! Der Schauspieler fange also damit an, sich selbst genau zu belauschen, die oft versteckten Triebfedern seiner Handlungen aufzusuchen, seine herrschenden Neigungen zu prüfen, dem Gange seiner Empfindungen und Leidenschaf-

ten nachzuspüren. Dann erst werfe er seinen Blick auf die Menschen ausser ihm, und beobachte sie in den verschiedenen Verhältnissen und Lagen des Lebens, in den Augenblicken der Leidenschaft und Schwäche, bey wichtigen und unbedeutenden Vorfällen.

Mit theoretischen und praktischen Kenntnissen der Seelenlehre ausgerüstet gehe er zum eigentlichen Studium der Deklamation und Mimik über.

§. 109.

Nicht wer König ist, spielt die erste Rolle, sondern der willig und ganz die Stelle ausfüllt, die ihm angewiesen ist.

§. 110.

Der sicherste Beweis, dass der Schauspieler nichts taugt, ist — wenn er keinen Tadel vertragen kann.

§. 111.

Es gilt von neuen Schauspielern, die in bekannten, oft gesehenen Rollen auftreten, was Goethe von den neuen Ausgaben der Bücher sagt: Der erste Eindruck findet uns willig und bereit; eine veränderte Darstellung stört die Täuschung.

§. 112.

Der Schauspieler — wenn er diesen Namen wirklich verdient — ist ¡Künstler, und wer ein Kunstwerk ausstellt vor dem Publikum, muss sich auch die öffentliche Stimme darüber gefallen lassen.

§. 113.

Wenn der Teufel auf Verführung ausgeht so zieht er die Maske der Tugend an.

Diese Bemerkung gilt jenen Schauspielern, welche in den Rollen der Bösewichter schon beym ersten Auftrefen bemüht sind,

dem Publikum auf alle Weise zu verstehen zu geben, dass sie — Bösewichter sind.

§. 114.

Die Grazien, denen der Künstler opfern muss, haben ihre Altäre nicht in Schenken und auf Kaffeehäusern.

§. 115.

Der Schauspieler, welcher sich zuf dem Theater durch Mienen, Bewegungen, oder Worte unanständig beträgt, verdient nicht mehr eine kritische, sondern eine obrigkeitliche Züchtigung.

Ieder einzelne Mensch, der zu einer Versammlung spricht, muss Achtung gegen sie haben.

Wie vielmehr ein Schauspieler, der davon, der Seele und dem Leibe nach, lebt, dass er sich dem Publikum zeigen darf! —

§. 116.

Der Schauspieler mische sich nicht unter die Zuschauer, um das Stück, oder seine Mitschauspieler zu beklatschen. Was will ihr Applaudiren anders sagen? als: Seht, ihr versteht es nicht, man muss euch erst mit der Nase darauf stossen, wo geklatscht werden soll.

§. 117.

Der Schauspieler enthalte sich des Lobes und des Tadels von einem erst aufzuführenden Stücke; denn beydes — sein Lob und sein Tadel sind verdächtig, scheinen dem Zuschauer vorgreifen zu wollen.

§. 118.

Der Schauspieler hat nicht, wie der Mahler, Bildhauer oder Dichter, den Vortheil, dass seine Kunstwerke noch dauern, wenn er lange nicht mehr ist, von ihm kommt höchstens sein Name auf die Nachwelt.

§. 119.

Der Baumeister, der Bildhauer, der Mahler — kann von seinem Kunstwerke sagen: „Diess ist und es wird seyn!“ — Nicht so der Schauspieler. Nur das Aufgebot aller seiner Kräfte gewährt seinem Kunstwerke Vollendung. Iedes reisst ihn näher an sein Grab. — Das sagt nach jeder kräftigen Darstellung die keuchende Brust, seine klopfenden Pulse und das erschütterte Nervensystem, ohne dass er sich rühmen könnte: „diess wird einst seyn!“ Sein Kunstwerk geht dahin — wie das Lächeln über das Gesicht des Menschen. Darum rede der Freund und der Bewunderer des seltenen Talents ein dankbares Wort von dem, was gewesen ist!

§. 120.

Der Schauspieler, welcher zu lange unausgesezt vor einem und demselben Publikum spielt, dessen Launen er kennt, dessen

Beyfalles er gewiss ist, sinkt nur zu leicht zur Nachlässigkeit herab. Auch der Geschmack des Publikums steht in Gefahr, verwöhnt, einseitig, verdorben zu werden. Eine kleine Reise zuweilen dürfte daher sowohl ihm, als dem Publikum, zu dem er wieder zurückkehrte, vortheilhaft seyn. Ein fremdes Publikum, vor dem er auftritt, wird ihn aus dem Schlafe wecken, seinen Wetteifer entflammen. Er findet neue Richter, neue Lorbern.

§. 121.

Warum treten unsere Schauspieler und Schauspielerinnen lieber in tragischen als in komischen Rollen vor einem neuen Publikum auf? — Weil sie sich auf ihren Vortheil verstehen; denn es ist leichter auf das Herz als auf den Verstand zu wirken, folglich leichter, dem Auge Thränen, als dem Munde ein zufriedenes Lächeln zu entlocken.

Die Scheue des ersten Auftrittes raubt gewöhnlich Freyheit des Geistes und der gefälligen Bewegung — unerlässliche Bedingung des guten komischen Spiels! — Dieser Mangel ist hingegen für den tragischen Schauspieler darum weniger nachtheilig, weil er sich eher durch Annehmung eines gewissen Feyerlichen, Pathetischen in Geberde und Ton decken lässt, und unsre Herzen aus einem Triebe der Menschlichkeit für ihn, als leidenden Bruder — gleichsam bestochen werden.

§. 122.

Ob der Schauspieler berechtiget sey, in seiner Rolle etwas hinzuzusetzen, oder auszulassen?

Wenn das Hinzusetzen oder Auslassen eine wirkliche Verbesserung ist, so werden es ihm Publikum und Dichter Dank wissen.

Nur dünke sich nicht jeder Schauspieler zu wahren Verbesserungen fähig.

§. 123.

Es gehört zu jeder Kunstübung eine Ueberzeugung, dass man das gut leiste, was man zu thun hat. Ausser dieser wird wohl eine kalte Richtigkeit gedeihen; aber jenes Leben in unnennbaren Kleinigkeiten, die lezte Hand, der Lustre wird fehlen, und mit diesem fehlt alles was eigentlich interessiert.

§. 124.

Der Schauspieler ist sehr klein, der irgend eine Rolle klein nennt, und klein behandelt.

§. 125.

Der Schauspieler versäume keine Vorstellung, wenn er frey ist. Das Theater selbst ist seine nützlichste Schule. Der gute und

der schlechte Rollenspieler können für ihn gleich lehrreich werden.

Der beste Beobachter, den man dem Schauspieler geben kann, ist — der Schauspieler.

§. 126.

Vergesst nicht, dass ihr auf der Bühne stehet, und bleibt in euerm Charakter. Eine Schauspielerinn, welche zur Unzeit mit ihren Bändern, ihrem Blumenstrausse, ihrem Putze beschäftiget ist, oder die Augen nach den Logen oder ihren Bekanntschaften im Parterre herumwandern lässt, störet alle Täuschung, wird — so liebenswürdig, so schön sie auch seyn mag, — unausstehlich.

§. 127.

Eckhof stand in einem Stücke neben einer Schauspielerinn, die eben so wenig als er in diesem Auftritte etwas zu sprechen hatte. Sie

beklagte

beklagte sich darüber bitterlich gegen ihn: Kein Wörtchen hab' ich zu sprechen, gar nichts zu thun, den ganzen Auftritt hindurch." Wie, Mademoiselle, versezte Eckhof, sind Sie nicht in diesem Augenblicke Tochter im Hause? und es ist Ihnen gleichgültig, ob Ihr Vater eine Magd heirathet? — Denn darüber wurde eben jezt im Stücke selbst verhandelt.

§. 128.

Madam, sagte ein Kunstrichter zu einer Schauspielerinn, welche die Rolle der Claudia übernommen hatte, Madam, ihr Anzug war gar zu prächtig, gar zu reich. Muss ich etwa nicht? antwortete sie; sagt nicht Odoardo: eitles, thörichtes Mütterchen?

Hätte der Dichter — „Rabenmutter" gesagt — die Schauspielerinn würde sich wahrscheinlich ein Kleid von Rabenfedern zusammengeflickt haben.

Bayerische Staatsbibliothek München

§. 129.

Suchen Sie Umgang mit Menschen aus der gebildeten Klasse; denn nur von diesen können Sie Gewandheit, Grazie, Feinheit der Empfindung, kurz das Kostum der feinen Welt lernen.

§. 130.

Suchet Freunde, die euch eure Fehler nennen. Nehmet guten Rath an. Fliehet den Schmeichler. Er ist der Verderber der keimenden Kunst.

Lob empfanget allein vom Kenner, der Freund der Wahrheit und Kunst zugleich ist.

§. 131.

Wenn es auch möglich wäre, durch eine vollkommene Aehnlichkeit eine vollkommene Täuschung hervorzubringen, so müsste sie doch die dramatische Kunst eben so sorg-

fältig vermeiden, als der Bildhauer vermeidet, den Marmor zu koloriren, aus Furcht, ihn zu wahr — schreckend zu machen. Wir wollen ein schönes Kunstwerk sehen, keinen todten Menschen.

Es ist ausgemacht, dass das Vergnügen eines tragischen Schauspielers mit der geheimen und dunkeln Ueberzeugung zusammenhängt, dass dasjenige, was vor unsern Augen vorgeht, ein Werk der Kunst ist.

Wir fühlen einen schönen Schmerz, wenn wir Emilien unter dem Dolche des Vaters sinken sehen. Käme uns auch nur der Gedanke in den Sinn, dass Emilie wirklich durchbort sey: weg wäre das Kunstgefühl, weg der ästhetische Genuss — an seine Stelle träte die empörende Empfindung des Mordes. —

Im Komischen widerstreitet einer vollkommenen Täuschung nichts. Der Eindruck

des Lächerlichen bleibt angenehm auch alsdann, wenn ich ihn von der Natur, nicht von der Kunst, empfangen zu haben glaube. Doch — wäre im Komischen die Täuschung vollkommen, so würde der Zuschauer nur Natur zu sehen glauben, die Kunst vergessen, und, durch die Täuschung selbst, eines der Vergnügungen des Schauspieles — des Kunstgenusses — beraubet werden.

Wenn eine Perspektive so vortreflich gemahlt wäre, dass wir wirklich von Ferne eine Säulenordnung oder eine entfernte Landschaft zu sehen glaubten, so würde aller Reitz der Kunst in diesem Augenblicke für uns verloren seyn, und wir würden seiner nicht eher geniessen, als bis wir bey weiterer Annäherung fänden, dass uns der Pinsel betrogen habe.

§. 132.

Wie sehr die Art und Weise des Gehens charakterisire, ist jedem Menschen Beobach-

ter bekannt. Der Schauspieler wird daher für jeden Charakter einen eignen Gang wählen müssen.

§. 133.

Es gibt Schauspieler, deren ganzer Werth in einem guten regelmässigen Wuchse, angenehmer Gesichtsbildung und leichtem Geberdenspiele besteht — Augenschauspieler.

Diese gefallen leicht; alles, was sie machen, wird schön seyn, ob es gleich noch so unrichtig ist.

Andere, denen diese Gaben fehlen, die aber jedes Wort mit der ganzen Wahrheit ausdrücken, keine Miene, keinen Händedruck ohne zureichenden Grund anbringen, sich ganz in den Geist ihrer Rolle versetzen, den Charakter nach dem Sinne des Autors nicht vor - sondern darstellen, kurz: Seelen-

schauspieler, werden neben jenen mit Mühe und nur Wenigen gefallen, zumal, wenn jene sich vor ihnen irgendwo eingenistet haben.

§. 134.

Kunst und Natur
Sey auf der Bühne eines nur;
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur und Kunst gehandelt.

§. 135.

Um den Charakter einer Rolle kennen zu lernen, muss der Schauspieler nothwendig das ganze Stück lesen, überdenken. Um den Charakter mit gutem Erfolge darzustellen, muss er richtig gefasst, gut in das Gedächtniss eingeprägt und fleissig probiert worden seyn.

§. 136.

Der Schauspieler muss mit dem Dichter steigen und fallen, und die Gradazionen

desselben auch in der Deklamation zu heben suchen.

§. 137.

Bey Nachahmung irgend eines vorzüglichen dramatischen Künstlers frage sich der Anfänger immer: Lässt dieser Gang, diese Geberde, diese Miene, dieser Ton u. s. w. auch mir? Was kann ich von meinem Vorbilde ganz, was zur Hälfte, was mit passenden Abänderungen, was endlich gar nicht benützen? — Denn so wenig jedes Kleid jedem Körper zurecht ist, eben so wenig passt jeder Gang, jede Geberde, jede Miene jeder Ton etc. jedem Menschen.

§. 158.

Das stumme Spiel, oder die Art, wie der Schauspieler, wenn er nicht redet, zuhört oder die Scene füllt, ist einer der schwersten und wichtigsten Punkte und der Pro-

bierstein guter Schauspieler. Man kommt darin leicht zu seinem Zwecke, wenn man nicht allein seine eigne Rolle, sondern auch die der Mitspielenden inne hat.

§. 139.

Der Schauspieler muss jedem Gliede seines Leibes eine Zunge geben können.

Wem es an Herrschaft der Seele über den Körper mangelt, der ist verdorben zum Schauspieler.

§. 140.

Verwahrloste, von Natur heisere Menschen, Brustkranke und Schwächlinge müssen gar nicht zur Bühne zugelassen werden.

So gibt es auch Gesichter, die schlechterdings keines Ausdruckes fähig sind. Man könnte sie verschwiegene Gesichter nennen.

§. 141.

Der Schauspieler muss keinem Provinzial Dialekte Opfer bringen, nicht schnarren, lispeln, mit der Zunge anstossen etc.

Alles lässt sich durch Fleiss und Uebung abgewöhnen; wer es nicht will, den entferne man vom Theater. Ihr müsst grammatikalisch richtig sprechen und aussprechen, wenn ihr Schauspieler seyn wollt, denn als solche seyd ihr zugleich Sprachlehrer.

§. 142.

Sprachfehler und Angewohnheiten müssen unablässig gerügt werden. Es ist eine Thorheit, zu behaupten, das liesse sich nicht ablegen, und eine Lächerlichkeit es entschuldigen zu wollen.

§. 143.

Um die Natur nachahmen zu können, muss der Schauspieler, wie der Mahler und Dichter, idealisiren. Ohne dieses Ideali-

siren kann der Künstler seinem Spiele nur einseitige Wahrheit geben; die Kunst aber fodert allgemeine.

§. 144.

Wenn die Tugend aus dem Munde wohlerzogener, ehrwürdiger Menschen spräche, und die Meisterstücke der Dichter durch gefühlvolle Künstler vorgetragen würden, so müsste das Vorurtheil, welches die Schauspieler zur Zeit noch als vom Bannfluche gedrückte Menschen betrachtet, bald in sein Nichts verschwinden.

§. 145.

Das Haus ist leer; für wen soll man arbeiten? „Diese Entschuldigung ist die Eselsbrücke der Saumseligkeit.

§. 146.

Nationalschauspieler ist der, wie mich dünkt, der es würdig wäre, von der ganzen Nation gesehen zu werden.

§. 147.

Wo der Dichter bereits das Aeusserste gethan hat, da muss er von dem Schauspieler in der Darstellung gemildert, und nicht vermeintlich verstärkt werden, wie es Attilien *) auf den meisten Theatern ergangen ist.

§. 148.

Schauspieler! überlegt, dass der Dichter, dessen Arbeit in euern Händen ist, Iahre zugebracht hat, jede Zeile zu ründen; dass nicht ein Wort darin befindlich ist (seyn soll —) welches nicht dient, einen Charakter oder eine Handlung zu entwickeln, eine Lehre zu geben, oder den Knoten zu schürzen. Wenn ihr in euern Kulissen den Sinn des Stückes aus den Augen verliert, so seyd ihr nicht mehr Herr eures Gesichtsausdrukkes, der eure Worte vorher verkündigen muss; und dann zerstört schon euer An-

*) Im Regulus von Collin.

blick das zerbrechliche Gebäude der Täuschung, statt dass er meinen Schmerz, meine Verwunderung, oder meine Freude vermehren sollte.

§. 149.

Ein gutes Stück eines denkenden Dichters will von dem Schauspieler mehr als memorirt, es will studirt seyn. Bey der Darstellung soll der Kopf, nicht die Lunge sich zeigen. Wie anders im Spektakelstücke? Wie manche Lücke füllt hier blos die Garderobbe aus? —

§. 150.

Zum Schauspieler gehört ein humoristisches Temperament, ein sanftes Herz, reitzbare Empfänglichkeit, Vertrautseyn mit der Natur und ein gesunder regelmässiger Körper.

§. 151.

Wer von einer Reise kommt, darf nicht auftreten, als ob er so eben von der Toilette käme.

§. 152.

Auf Rollen, welche auch dem Stümper nicht verunglücken können, ist der wahre Schauspieler nie stolz.

§. 153.

Wie man die Pallas an der Eule, oder den Amor an seinem Köcher erkennt, so könnte ein Mahler gewisse Rollenfächer des Schauspiels, besonders der Komödie, durch andre, ihnen gleichsam auch eigene, Attribute unterscheiden.

Der Fächer gehört der Dame.

Er füllt Zwischenräume aus, ersezt Verwirrungen, Schamröthen, mahlt sogar Ge-

müthsbewegungen etc. Freylich muss er mässig gebraucht und von einer geschickten Hand regiert werden.

Der Stock ist das Attribut der meisten Alten des Lustspiels. Aber sie empfingen ihn nicht, um damit unaufhörlich auf die Erde zu stossen, wenn in ihrer Rolle das Wort zornig vorkommt: oder beständig das Stockband zupfen, wenn Verwirrung oder erstickte Wuth ausgedrückt werden soll.

Die Schürze kommt der Soubrette zu.

Woher mag es wohl kommen, dass einige die Zipfel derselben in die Hand nehmen, wenn sie Verschämtheit, Schalkheit und Laune ausdrucken wollen? — Eine Tändeley am gehörigen Orte angebracht, hat Zauberkraft; aber muss Tändeley, nicht Beschäftigung seyn.

Das Schnupftuch spielte ehedem (?) eine grosse Rolle im Trauerspiele, und war

unzertrennlich von den Worten Schmerz, Traurigkeit etc.

Alle diese Attribute sollen nicht miss- braucht - sondern gebraucht werden.

§. 154.

Wenn die Rede an dich gerichtet ist, oder wie immer betrift, und interessirt: so versteht es sich von selbst, dass dein Auge weder im Parterre, noch zwischen den Kulissen umherirren darf. — Du hast nicht mit dem Publikum zu spielen, sondern für dasselbe.

§. 155.

Monolog heisst — ein Gespräche mit sich selbst — nicht aber — mit dem Publikum.

§. 156.

„Ich habe keine Lust am Manne — und „am Weibe auch nicht, wiewohl ihr das „durch euer Lächeln zu sagen scheint“ — spricht Hamlet zu Rosenkranz.

Wie! wenn unsere Rosenkränze erst dann lächeln, nachdem Hammlet dieses bereits gesprochen hat? —

Die Worte: du weinst — scheinen viele unsrer Schauspieler und Schauspielerinnen als eine Aufforderung anzusehen — ihr Schnupftuch herauszuziehen! —

§. 157.

Der nächste Zweck des Schauspielers ist schöne Darstellung menschlicher Handlungen. Dem bildenden Künstler genügt an einer einzelnen Situation, an dem Auffassen eines momentanen Ausdrucks; die Form,

welche

welche er seinem Werke gibt, bleibt unverändert dieselbe — er stellt nur das Coexistirende dar: aber der Schauspieler zugleich das Successive. Ihm ist die Darstellung eines Augenblicks der Leidenschaft nicht alles; er muss sie zeigen in ihren verschiedenen aufeinander folgenden Symptomen, in ihren jezt stärkern, jezt schwächern Bebungen; kurz, er muss sie von ihrem Entstehen bis zu ihrem Ende in allen ihren Schlangenkrümmungen verfolgen. Der Schauspieler hat nur darauf zu sehen, dass durch seine malerischen Stellungen in seinem Spiele keine Lücke entstehe; er darf es nicht auf malerische Attituden anlegen; diese müssen mit dem Vorhergehenden und nachfolgenden seines Spiels ein Ganzes machen. Er darf auch nicht zu lange in einer Stellung verweilen, darf nie blosse Statue werden.

Malerische Gruppen erhöhen auf der Bühne die Wirkung eines Stücks, so wie ihre Vernachlässigung oft alle Täuschung aufhebt. Das Theater ist ein Gemälde, wo die Hauptpersonen in den Vordergrund, die übrigen mehr oder weniger in Schatten kommen müssen. Keine Person ist umsonst da; jede muss nach ihrer Art Theil nehmen an dem, was vorgeht; jede kann durch unschickliche oder auch nur gleichgültige Stellung den Effekt des Ganzen schwächen.

Die Stellungen müssen überdies charakteristisch seyn, dem mimischen Ausdrucke der Leidenschaft entsprechen. Selbst in dem Näherzusammenrücken oder Entfernterstehen der Personen muss Wahrheit herrschen. Der Liebhaber und sein Mädchen werden sich nicht in die beyden Ecken des Zimmers stellen, es sey denn, dass sie sich überworfen hätten. Wer Groll nährt gegen einen An-

dern, wird sich nicht an seine Seite schmiegen. Der Dankbare drängt sich gern neben seinen Wohlthäter; der Schuldige bleibt furchtsam in einiger Entfernung u. s. w.

§. 158.

Mancher Schauspieler vergisst über seiner eigenen werthen Person die Rolle, die er zu spielen hat.

§. 159.

Der Schauspieler muss, wie der Dichter aus seiner Rolle ein schönes Ganzes zu bilden wissen; kein Ton, keine Bewegung, keine Geberde, kein Vergessen seiner Rolle darf die Einheit und Wahrheit verletzen oder eine Lücke in der Ausführung zurücklassen.

§. 160.

Ieder Sinn will geschmeichelt seyn, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele

zu bringen gibt, unverfälscht überliefern soll.

§. 161.

Das Ergreifen des Hand des Mitspielenden kann nur alsdann schicklich seyn, wenn irgend ein Verhältniss der Liebe, der Freundschaft, der Vertraulichkeit und Gleichheit zwischen ihnen herrscht. Der Höfling würde gegen die gebührende Ehrfurcht sündigen, wenn er sich beykommen liesse, die Hand seines Fürsten zu ergreifen.

Eben so wenig schicklich, höchst unwahr ist es, die Hand eines, den wir verachten, oder hassen, in die unsrige zu legen; es wäre denn, dass wir ihm dadurch Versöhnung anböten.

Wie dann aber, wenn unsre Schauspieler sogar — Geister bey der Hand ergreifen!

Die Thüre steht zwischen der kommenden Person und der Möglichkeit sie zu bemerken.

Merkt es euch, ihr Herren und Frauen, die ihr uns bereden wollt, durch verschlossene Thüren sehen zu können.

§. 163.

Der Buffo ist eigentlich weiter nichts als ein Lustigmacher, dessen einziges Bestreben dahin gehet, das Zwerchfell der Zuschauer zu erschüttern. Aber man würde ihm doch zu viel thun, wenn man ihn desswegen mit dem ungezogenen Harlekin, oder mit den zügellosen Mimen der alten Römer in eine Klasse setzen wollte; er ist ein Lustigmacher von der bessern, unschädlichern Gattung. Das Lächerliche liegt bey'm Buffo nicht sowohl in den Worten seiner Rolle, als in der Art seiner Darstellung. Schon

seine Kleidung ist höchstbizard; aber noch mehr muss der ganze Anstand seines Körpers, jede Bewegung seiner Gesichtsmuskeln, jeder Blick seiner Augen, das ganze Spiel seiner Hände, selbst der Ton seiner Sprache das Gepräge des Burleskomischen haben. —

Unerschöpfliche Laune, eine glückliche Fertigkeit in Auffassung und Nachbildung lächerlicher Züge aus der wirklichen Welt, überhaupt Studium der Karrikatur aller Art und die Kamöleonsgabe, sich leicht in mannichfache Formen zu schmiegen, immer abzuwechseln in den Nüanzen des Ausdrucks und der Geberde, schnell überzugehen aus einer Leidenschaft in die entgegenstehende — alles Talente, wobey Mutter Natur das Beste thun muss, wo Kunst und Fleiss nur nachhelfen, ausbilden, verfeinern können — dies sind ungefähr die Haupterfordernisse eines guten Buffo.

§. 164.

Die Natur hat für den Künstler ihre Gränzen, die er nie überschreiten darf. — Er muss sie verschönern, ohne sie zum Ideale zu erhöhen; sie umgeben mit einem leichten Schleyer, wie die Dichter ihn den Göttinnen des Alterthums leihen, der mehr zeigt als verhüllt.

§. 165.

Nie wird der Schauspieler seine Rolle wahr und richtig darstellen, wenn er Worte auswendig gelernt hat, ohne ihren Sinn zu verstehen und zu empfinden, wenn er nicht die Grundzüge seines Charakters, welchen er darstellen soll, erforschet hat, und ganz in den Geist seiner Rolle eingedrungen ist.

Einem Charakter aus diesem oder jenem Zeitalter muss der Schauspieler auch den Anstrich des Jahrhunderts zu geben wissen. Kann er dieses, wenn ihm die Geschichte unbekannt ist?

§. 166.

Laune ist der Zustand der Seele, wo gewisse angenehme oder unangenehme Empfindungen, bey einem minder lebhaften Grade fortdauern und uns den Gebrauch der Geisteskräfte entweder erleichtern oder erschweren.

§. 167.

Gefälliger Vortrag unverfälschter Wahrheit — ist Laune.

§. 168.

Ohne selbst edles Gefühl zu haben, ist die Vorstellung des Edlen nicht möglich.

Das sicherste Mittel, ein edler Mann zu scheinen, ist — es zu seyn.

§. 169.

Was dem Magnete die Eisenspäne, das sind die humoristischen Schriftsteller der Laune. Ihre Lektüre wird den Schauspieler

zu dem Frohsinne, zu der Heiterkeit, zu dem Muthwillen stimmen, welche bey den Rollen des Lustspiels meistens erforderlich sind.

§. 170.

Es ist wohl die kleinste Forderung, die man an einen teutschen Schauspieler thun kann — dass er teutsch sprechen lerne! — Es ist nicht nur bisweilen der Fall, dass er Sprachunrichtigkeiten in seiner Rolle verbessern muss; er wird noch überdies Gefahr laufen, welche hineinzutragen, wenn ihm die Grundsätze seiner Sprache nicht geläufig, oder wenn sie ihm völlig unbekannt sind.

§. 171.

Wie schön und wünschenswerth, wenn der Schauspieler auch die Fertigkeit besässe, sich leicht, mit Anmuth und Bestimmtheit ausdrücken zu können! Sie ist die Frucht eines schon gebildeten Geschmackes, und

kann nicht sowohl durch Regeln erworben werden, als vielmehr durch fleissiges Lesen der klassischen Schriftsteller unserer Nation.

§. 172.

Unsere Einbildungskraft gibt uns Vorstellungen von den Empfindungen anderer. Sie bewirkt dieses auf keine andere Art, als dass sie uns vorstellt, welche Empfindungen wir in gleichem Falle haben würden. Hierdurch wird, vermöge der Eindrücke, welche die Seele von der Einbildungskraft empfängt, der Mensch auf gewisse Art ein anderes fremdes Selbst. Er empfindet nunmehr etwas ähnliches mit demjenigen, von dessen Zustande seine Einbildungskraft ihm Eindrücke gibt. Nun wirkt blos die Selbstliebe. Das Gefühl, welches wir selbst jezt, an die Stelle anderer versezt, empfinden, nennen wir Mitgefühl. Es ist genau zu reden, ein eigenes Gefühl. Die Wirkungen und Folgen

dieses Gefühls können sich unmöglich anders, als durch Wohlwollen für andere äussern; denn wir sind jezt selbst Andere — und werden durch diese wohlthätige Täuschung in eine Wärme der Selbstliebe versezt, welche Liebe gegen andere ist.

§. 173.

Die geweihten Jünger der Schauspielkunst empfangen die Gabe — mit feurigen Zungen zu reden — von oben herab; die Verräther an Thalia und Melpomene — von unten herauf. —

Spielt keine Rolle, die ihr nicht auswendig wisset. Wenn ihr Ekhofs, Schröders und Ifflands Talente vereinigt besässet, aber euer Gedächtniss schwankte: ihr würdet nichts als euch und den Zuschauer ermüden.

§. 174.

Warum richten so manche Schauspieler ihre Reden an das Publikum?

Warum sind oft die Mitspielenden so unachtsam auf das, was die Person, an der die Reihe zu sprechen ist, sagt?

Warum gehen diejenigen, die etwas Beyseite zu sprechen haben, immer von den Personen, mit denen sie Unterredung haben, weg und bis an den Vorderrand der Bühne, wo sie ihre geheime Gesinnung dem gesammten Publikum in's Ohr flüstern? Damit es aber ja der neben ihnen Stehende nicht höre!

§. 175.

Die Elemente der feinen Lebensart sind — sanfte bescheidene Gefälligkeit, und ein

heiterer Geist, der immer die momentane Lage richtig fasst, und das passendste, was in ihr zu thun ist, findet.

§. 176.

Man bemerkt an Sterbenden, dass sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Die glückliche Benützung dieser Bemerkung erfodert sehr viele Delikatesse.

§. 177.

Es sey uns angelegener, Menschlichkeit zu zeigen, als Lebensart.

Sidney (ein Lustspiel unter diesem Titel von Gresset) wird von seinem Bedienten am Leben erhalten. Als er erfährt, dass es durch die Vorsicht desselben geschehen, lässt ihn Gresset ausrufen:

„Kaum kann ich es glauben — Rosalia! —

„Hamilton! — und du, dessen glücklicher Eifer u. s. w. —“

Warum diese Rangordnung? Ist es erlaubt, die Dankbarkeit der Politesse aufzuopfern? Der Bediente hat ihn gerettet; dem Bedienten gehört das erste Wort, der erste Ausdruck der Freude. Wenn ich Schauspieler wäre, sagt Lessing, hier würde ich es kühnlich wagen, zu thun, was der Dichter hätte thun sollen. Wenn ich schon, wider seine Vorschrift, nicht das erste Wort an meinen Erretter richten dürfte, so würde ich ihm wenigstens den ersten gerührten Blick zuschicken, mit der ersten dankbarsten Umarmung auf ihn zueilen; und dann würde ich mich gegen Rosalien, und gegen Hamilton wenden, und wieder auf ihn zurück kommen. —

§. 178.

Es gibt junge Schauspieler, die nur immer auf der Bühne glänzen wollen, und de-

ren kleine Eitelkeit, sich in lauter galanten liebenswürdigen Rollen begaffen und bewundern zu lassen, ihr vornehmster, auch wohl öfters ihr einziger Beruf zum Theater ist.

§. 179.

Arbeitet der Schauspieler nicht, um Ehre, nicht, um Einfluss auf Sitten und Geschmack zu haben, sondern nur, um das tägliche Brot zu verdienen: so ist er weiter nichts, als ein gemeiner Taglöhner. —

§. 180.

Der Schauspieler hüte sich vor Angewöhnungen, das ist, gewissen Worten, Geberden, Mienen etc. die von allen seinen Rollen, ohne Unterschied, unzertrennlich sind. Sie beleidigen die Sinne der Zuschauer und werden wahre Unarten.

Unter diese Unarten gehören

1) Die Wiederholung des Artikels, z. B.

Der Vater, der sprach etc.

2) Das Anbringen gewisser Flickwörter z. B. Ich halte das gewiss und wahrhaftig nicht mehr länger aus — oder in Militär-Rollen: Hol mich der Teufel etc.

3) Das Klatschen der Hände auf die Beine.

4) Das bekannte Schnupftuchhändespiel.

5) Das Zerschlagen der Brust mit geballter Faust, als wollte der Schauspieler sagen: Gott sey mir armen Sünder gnädig!

6) Der Griff zwischen die Halsbinde oder an den Busenstreif.

7) Das Auseinanderspreitzen der Finger an einer erhobenen Hand, oder das Durchkreutzen der Luft mit der flachen Hand.

8) Das Zupfen an der Schürze, am Rocke das Breitmachen des Kleides u. s. w.

§. 181.

§. 181.

Warum findet man das ächte Komische bey unsern Schauspielern so selten?

Weil die meisten glauben, sie müssen auch mitlachen, und nicht zu wissen scheinen, dass die lächerlichsten Dinge gewöhnlich in einem ganz gleichgültigen oder ernsthaften Tone gesagt werden.

§. 182.

Bey den Alten wurden alle Frauenzimmer-Rollen durch Mannspersonen gespielt. Die Ursache davon scheint diese, entweder weil die grossen Theater eine stärkere Stimme erforderten, als das Frauenzimmer zu haben pflegt, oder weil sie das Auftreten auf dem Theater für das schöne Geschlecht im Widerspruche mit der ihm gebührenden Sittsamkeit fanden.

Mit Hülfe der Maske konnte nun der Schauspieler eine Rolle besser übernehmen,

als wenn sein bärtiges Gesicht der weiblichen Kleidung widersprochen hätte. Es zeigt sich überhaupt in der alten Geschichte eine grosse Verschiedenheit der Meinungen über die Frage, welches Geschlecht sich besser für das Theater schicke. Bey den Griechen und Römern traten bloss Männer auf. In Spanien durfte zu Calderons Zeiten keine Mannsperson auf der Bühne erscheinen, und die männlichen Rollen wurden durch Frauenzimmer gespielt; hingegen in England und Italien war es gerade das Gegentheil. Wären aber in den alten Zeiten beyde Geschlechter auf der Bühne erschienen; so hätten die Masken immer noch ihre Gründe für sich gehabt. Sie hatten nämlich den Vortheil, dass man keinen Schauspieler eine Rolle spielen sah, zu der sich sein Gesicht nicht schickte. Dann wurde auch die Täuschung befördert, wenn zwey sich ähnlich sehende Personen die Verwickelung verursachen soll-

ten, wie im Amphitruo und in den Menäch-
men.

Ferner konnten fremde Nationen mit der ihnen eigenen Gesichtsbildung vorgestellt werden. Daher sagt Martial: Das Kind fürchtet die Maske des rothköpfigten Holländers. Endlich hatte in der alten Komödie der Griechen, wenn bekannte Personen lächerlich gemacht werden sollten, die Maske den Vortheil, dass die Aehnlichkeit mit dem, welchen man treffen wollte, mahlerisch dargestellt wurde.

Auch wurde die Stimme verändert, wenn der Schauspieler durch die Maske sprach, und man fand auf dem Theater nicht den wieder, den man aus dem gemeinen Leben kannte. Der Hauptgrund ist dieser. Durch die Larve wurde die Stimme der Schauspieler verstärkt, dass sie allenthalben gehört

und verstanden werden konnten. Dadurch wurden eben die Masken auf grossen Theatern unentbehrlich. Wie hätte sonst die Stimme eines Menschen stark genug seyn können, ein ganzes Theater auszufüllen, das nicht nur sehr gross, sondern auch meistens unter freyem Himmel, und mit einer erstaunlichen Menge Menschen angefüllt war? Der weit aufgesperrte gähnende Mund trug zur Verstärkung der Stimme vieles bey; denn es war inwendig an dem Munde der Larve eine Einfassung, eine Art von kleinem Sprachrohr angebracht, das entweder von Erz oder von einem Stein gemacht war, den Plinius Chalcophonus (erztönender) nennt, weil er einen metallenen Klang von sich gibt. Es gab besondre Künstler, welche die Schauspieler unterrichteten, wie sie sich dieses Sprachrohres bedienen sollten.

Ausser den bisher erwähnten Larven gab es noch eine vierte Art, nämlich orche-

strische und stumme Larven, die von den Tänzern gebraucht wurden. Sie hatten regelmässige Züge, ordentliche Bildung, und keinen offenen Mund. Diese Masken waren die einzigen, welche keine Veränderung erlitten und einerley Gebrauch beybehielten, statt dass die andern immer verändert und verwechselt wurden.

Bey allem diesem ist aber zu bemerken, dass die Masken der Alten ganze Kopf-Futterale waren. Das Gesicht war nach der Natur gemahlt. Augbraunen und Haare waren angeklebt, und in Rücksicht auf die vorzustellende Rolle sorgte bey Verfertigung der dazu gehörigen Maske die sorgfältigste Kunst für den Schein der Natürlichkeit.

Siehe Wochenschrift für Frauenzimmer.
30. Iuli, 1303. Beylage zum XXVIII. Stück.

§. 183.

Knigge sagt: *) Ich glaube, dass ein junger Schauspieler seinen Sinn für die Pantomime sehr üben könnte, wenn er Gliederpuppen vor sich hinstellte, ihnen Arme, Hände, und überhaupt den ganzen Körper in eine gewisse Lage beugte, und sich dann fragte: Was heisst das? Was diese Stellung? —

Er hätte dabey Zeit, die einzelnen Geberden mit mehr Musse zu studiren, auch das Graziöse und Nichtgraziöse genau zu bemerken, wo das nöthig ist, und endlich eine grosse Mannigfaltigkeit von Stellungen zu sammeln.

§. 184.

Die bloss schönen, zierlichen, zarten Züge bilden noch kein gutes Theatergesicht. Dazu

---

*) Gesammelte poetische und prosaische kleinere Schriften von A. Frhrn v. K. 2ter Th. Seite 59. (8. Frankf. am Main, 1785).

gehören starke, über das gewöhnliche Eben-
mass etwas hinaus gehende, grosse Züge;
und so kann das ein vortrefliches Theater-
gesicht seyn, was niemand im gemeinen Le-
ben schön nennen würde. Wer es nicht
hat, muss es durch Kunst der Toilette zu
erhalten suchen.

§. 185.

Es verräth wahre Armuth und Unvoll-
kommenheit der Kunst eines Schauspielers,
wenn er alle Rollen aus einem Tone spielt,
oder nach der gewöhnlichen Redensart, sie
über einen Leisten schlägt.

Jeder Charakter, wie er uns in der wirk-
lichen Welt aufstösst, hat seine eigenthüm-
liche Handlungsweise, welche der
Schauspieler nachahmen muss. Er wird diese
Handlungsweise ergründen, wenn er

1) Geschlecht
2) Temperament
3) Alter
4) Cultur und Lebensart
5) Stand oder Gewerbe
6) Situation

seiner Rolle in Erwägung zieht.

§. 186.

Wenn der Dichter schläft, muss der Schauspieler wachen. Schlafen beyde — dann gute Nacht dramatische Kunst!

VI.

Deklamation.

§. 187.

Ein Charakter wird auf der Bühne durch Rede und Handlung kennbar.

Die Rede selbst schreibt der Dichter vor, der Schauspieler braucht nur die damit verbundenen Empfindungen richtig auszudrücken, und diess lehrt ihn die Deklamation.

Da aber die Empfindungen, Gefühle und Leidenschaften in Handlungen übergehen, und in der Darstellung sichtbar werden müssen, so leitet ihn hier die Mimik.

Deklamation und Mimik machen also die beyden Bestandtheile der Schauspielkunst aus.

§. 188.

Die Deklamation ist die mündliche Darstellung vorgezeichneter Ideen und Empfindungen.

§. 189.

Das Grundgesetz für die Deklamation ist — Wahrheit, d. i. Uebereinstimmung des deklamatorischen Ausdruckes mit den vorgezeichneten Ideen und Empfindungen.

§. 190.

Worte sind Zeichen der Ideen:

Töne, Blicke und Bewegungen sind Zeichen der Leidenschaften.

Wörter - Sprache ist willkürlich, muss erlernt werden; — daher Verschiedenheit der Sprachen bey verschiedenen Nationen.

Die Sprache mittelst unartikulirter Töne, der Blicke und Bewegungen ist nothwendig, Resultat des innern Menschen, braucht nicht erlernt zu werden, ist allgemein verständlich, und bey allen Nationen die nämliche.

§. 191.

Es giebt eine Ideen - Deklamation und eine Empfindungsdeklamation.

I.

In Rücksicht auf die Ideen - Deklamation sind folgende Stücke zu bemerken:

1) Die Angabe der verschiedenen Sätze und Glieder, aus denen eine Rede besteht, durch welche der hervorströmende Haufe von Ideen, so zu reden, in Reih' und Glieder gestellt wird.

Diese geschieht:

a) durch verhältnissmässige Pausen nach mehrern Wörtern oder Gliedern, welche zusammengehören.

b) durch das Steigen und Fallen der Stimme, bey der Abbrechung, Aufnehmung und Vollendung einer Ideenreihe.

2) Die Andeutung des Interesse, das der denkende Mensch an jeder Idee nimmt, oder die Wichtigkeit jeder Idee.

Diese beruht auf der Einsicht des Hauptgedankens, seines Verhältnisses zur ganzen Periode, und jedem Theile desselben, und dieser Theile untereinander. Diese Ordnung der Ideen nach ihrem Interesse für den denkenden Kopf wird hervorgebracht:

a) Durch den Accent, welcher die Hauptidee heraushebt, und die andern in den Schatten stellt.

b) Durch das Steigen und Fallen der Stimme. — Was der Accent für eine einzelne Idee ist, das ist das Steigen der Stimme oft für eine ganze Ideenreihe, welche es als die wichtigere hervorzieht, und die andern im Dunkel lässt.

c) Durch Beobachtung einer verhältniss-
mässigen Zeit in der Folge der ver-
schiedenen Glieder der Periode. So
verweilt man auf der Idee, auf die sich
unmittelbar eine andere bezieht, etwas
länger, und rollt diese als einen un-
tergeordneten Theil der ersten schnel-
ler fort.

3) Die Entwickelung der Ideen aus der Seele des Denkenden.

Dieses Geschäft der Ideen - Deklamation zeigt sich bey'm Anfang der Perioden. Sie — die Entwickelung — ist es vornemlich, wo-durch die Ideen - Deklamation den Namen Darstellung verdient. Durch diese Darstellung erhalte ich nicht bloss eine Sammlung von Ideen, ich sehe sie selbst in dem denkenden Kopf entspringen, und aus ihm hervorgehen, ich werde in die Werkstatt des menschlichen Geistes hineingeführt, und kann

seine geheimen, wundervollen Operationen betrachten.

Aus dieser Bemerkung ergibt sich der psychologische Unterschied zwischen dem Lesen und der Deklamation. Das Lesen ist eine blosse Erzählung, die Deklamation lebendige Darstellung.

Diese Entwickelung der Ideen aus der Seele des Redenden geschieht:

a) Durch Beobachtung der gehörigen Zeit in der Folge der Perioden. Nicht alle Perioden gehen gleich schnell aus der Seele hervor. Zum Beyspiel die Periode, die einen neuen Sinn enthält, entwickelt sich später, als die, welche eine unmittelbare Folge aus der vorigen ist.

b) Durch die dem Wirken der Seele entsprechende Bewegung der Sprachorgane.

organe. — Der Mensch denkt! Welches innere Leben und Streben! Zweifeln, Verwerfen, Ergreifen, Fragen, wechselt in seiner Seele ab. Alle diese verschiedenen Modifikationen der denkenden Seele modifiziren auch die Sprache; (wie das Gesicht auf dem der Beobachter diess alles lesen kann.) In dieser Rücksicht hat der Anfang jeder Periode seinen bedeutenden Ton, oder Hauch, der ihren Charakter verkündiget.

4) Die Andeutung der Beschaffenheit der Ideen.

Diese Andeutung geschieht durch eine Art von Mahlerey, sinnlicher Darstellung conventioneller Worte durch Töne.

Dieser Punkt gehört halb zur Ideen- halb zur Empfindungs-Deklamation. Die Leb-

haftigkeit der eigenen Vorstellung, und die Absicht, bey andern eine mehr anschauende Idee zu erwecken, sind die beyden Gründe, welche eine Mahlerey dieser Art veranlassen.

Die Deklamation mahlt durch folgende Mittel:

a) Sinnliche, hörbare Gegenstände:

Durch ihre Töne.

b) Nichttönende Gegenstände:

Durch die Angabe andrer auszeichnender Verhältnisse, welche das Ohr mit dem Gesicht und Gefühl gemein hat, zum Beyspiel:

1) Höhe und Tiefe.

2) Langsamkeit und Schnelligkeit.

3) Stärke und Schwäche.

4) Sänftheit und Rauhigkeit.

c) Empfindungen:

Durch ihre Töne.

II.

Der deklamatorische Ausdruck der Empfindungen geschieht:

1) Durch den Ton;

2) Durch den Rhythmus.

Der jeder Empfindung eigene Ton ist, so zu reden, die Empfindung selbst, und der Rhythmus der Grad ihrer Wirkung, in Rücksicht auf Langsamkeit und Schnelligkeit. Der Ton gleicht dem Feuer, und der Rhythmus dem Grad der Geschwindigkeit, mit der es um sich greift, und die es umgebende Materie an sich reisst.

Der Ton der Empfindung ist eher da, als die Worte, durch die sie sich äussert. Was sind die Interjektionen Ach! und O! vor vielen Reden anders, als die Töne der Em-

pfindung, die sich nachher in Worte ergiesst.

Das Nämliche gilt auch von dem mimischen Ausdruck der Empfindungen.

So wie jede Empfindung ihren eignen Ton hat, so hat sie auch ihren eigenen Rhythmus, ihr eigenes Tempo. Hieraus fliesst folgendes Gesetz für die Empfindungsdeklamation:

Die Empfindung gibt die Worte eben so hin, wie sich selbst, jezt hinströmend, wenn sie heftig, jezt hinrielnd, wenn sie sanft ist. Die Worte werden unter ihren Händen selbst zur Empfindung, wie das Holz durch die Verbindung mit dem Feuer zur Flamme lodert.

Iede Empfindung hat ihre Stufenleiter. Sie steigt zu höhern Stufen:

1) durch grössere Vollendung des ihr eigenen Tones, welche zugleich die grössere Vollendung der ihr zukommenden Stärke oder Schwäche enthält.

2) Durch die grössere Vollendung ihres Rhythmus. Z. B. Ie freudiger die Freude wird, je höher sie anschwillt, desto mehr vollenden und verstärken sich ihre schönsten Töne, und desto munterer und rascher hüpft sie hin.

Bey der Deklamation der Empfindungen ist insbesondre die allmählige Entwickelung derselben zu beobachten.

§. 192.

Das erste Augenmerk des Schauspielers soll dahin gehen, ausfindig zu machen, ob seine Stimme das Theater ausfüllen könne, oder nicht, und nachher, die Stärke und das

Mass derselben in dieser Rücksicht zu bestimmen.

§. 193.

Wenn die Stimme schwach, und die Sylben - Aussprache (Artikulation) gut ist, so wird die Aufmerksamkeit und Stille der Versammlung verhältnissmässig grösser, um kein Wort von dem Vortrage zu verlieren; bey einem lauten Redner hingegen fällt die Besorgniss weg.

§. 194.

Der Redner sehe sich in der Versammlung um, und hefte sein Auge auf denjenigen Theil derselben, welcher am weitesten von ihm entfernt ist, so wird er ganz mechanisch sich so zu stimmen streben, dass er mit der Stimme bis zu demselben hinreichen könne.

§. 195.

Um eine schwache Pronuntiation zu verstärken, und einen deutlichen Vortrag sich

zu erwerben, gibt es kein besseres Mittel, als in Gegenwart eines verständigen Freundes in einem grossen Zimmer vorzulesen. Wenn nun der Zuhörer sich allmählig weiter entfernt, so wird er den Leser nöthigen, seine Stimme stufenweise zu erheben, und seine Sylbensprache zu verdeutlichen, um auch in weiter Entfernung noch verstanden zu werden. Die Entfernung des Zuhörers fängt da an zu weit zu werden, wo der Leser oder Redner seiner Stimme Gewalt anthun muss.

§. 196.

Die beste Regel für einen Redner ist, Achtung zu geben, dass er seinen Worten nie mehr Stimme gebe, als er ohne Mühe und ungewöhnliche Anstrengung thun kann.

§. 197.

Sprecht natürlich, im Tone des Umganges und der guten Gesellschaft; und habt ihr

Verse zu deklamiren, so hütet euch vor Reimgeklingel und eintönigem Abfalle der Stimme.

§. 198.

Eine deutliche und vernehmliche Aussprache gehört auf jedem Theater unter die Haupterfordernisse.

§. 199.

Wir sehen jemand unvermuthet und rufen aus: Ah! — Dieses Ah! ist sehr verschieden von dem des Schreckens, oder der Ueberraschung bey einem boshaften Beginnen, oder des Spottes. Noch schwieriger ist das Ach! Es kann nur da gelingen, wo es wahrhaft gefühlt wird. —

§. 200.

Gegen das Verschlucken der Endsylben gibt es kein Mittel, als täglich eine Stunde lauter vielsylbige Wörter hersagen.

§. 201.

Gymnastische Uebungen bilden in körperlicher Hinsicht, aber zur Bildung des Vortrags gehören wissenschaftliche Kenntnisse, viel — nicht vieles Lesen, lautes Hersagen affektvoller Stellen, eine reitzbare Einbildungskraft etc. So auch das Studium über die Elemente der Wörter und Laute.

§. 202.

Es gibt Leute, die im Tone oft überschnappen, das heisst, bald grob, bald fein reden. Diese müsen ganze Stunden nach einer angenommenen festgesezten Tonleiter laut sprechen, im Bass anfangen, und so allmälig die Scala erweitern, bis sie im Discant oder Tenor sprechen können, ohne zu dissoniren.

§. 203.

Hastigredner stossen gewöhnlich an; man lasse sie langsam reden, und einzelne Syl-

ben scharf artikulirt so lange hersagen, bis sie nicht mehr anstossen.

§. 204.

Der Unterricht des Schauspielers unter vier Augen muss im Lautlesen, leicht geschriebenen Briefen, Erzählungen etc. bestehen. Dann mögen Dialogen folgen, Geschichtsfragmente, gewürzte und witzige Rapsodien, Gedichte, und endlich — Monologen.

§. 205.

Es ist sehr schädlich, wenn der Schauspieler still für sich lieset. Er muss alles laut lesen; oft ins Freye gehen und seine Rolle dem Sturmwinde oder einem Wasserfalle vordeklamiren.

§. 206.

Wie man seinem Mitspieler in die Rede fallen soll, dünkt mir, liegt schon im Aus-

drucke. Iede Zögerung verdirbt hier die Wahrscheinlichkeit, und folglich die Wirkung.

§. 207.

Die Stimme leidet so viele Veränderungen, als die Gemüthsbewegungen selbst, die am meisten durch die Stimme erregt werden. Man muss jederzeit einen solchen Ton der Stimme annehmen, wie es die Gemüthsbewegungen erfordern, die man an sich selbst wahrnehmen lassen, oder in andern erregen will. Der Drohende wird die Stimme anstrengen; der Sanftredende herabstimmen; wer ernsthaft spricht, lässt die Stimme sinken; wer rühren will, dehnt sie zärtlich. —

Uebung muss die Stimme biegsamer machen, und man muss zu dem Ende alle die verschiedenen Töne bald stärker, bald gelinder, nach ihren Abstufungen, durchlau-

fen, und dabey in Absicht auf Anstand und Bewegung das gehörige Mass beobachten. *)

§. 208.

Gedanken, die gleichsam erst im Keimen sind, das ist — Ueberlegungen, zweifelhafte Aeusserungen, ruhige Erzählungen, bange Empfindungen, auch Ausdrücke der Würde, des Stolzes, Befehle der Majestät u. d. gl. — müssen von dem Schauspieler in einem langsamen Tempo vorgetragen werden.

§. 209.

Die Deklamation kann den leidenschaftlichen Ton nur mit der Länge hören lassen. Die Kürze kann ihn nicht annehmen; sie ist zu flüchtig dazu.

---

*) Cic. de Oratore L. III. c. 57 seq.

§. 210.

Edle Gesinnungen müssen — ohne alle Anmassung — gleichsam nur hingeworfen werden. Solche Gesinnungen können nicht anders, als Bewunderung erregen; allein, statt dieses Gefühl den Zuschauern zu überlassen, legen es viele Schauspieler in ihre Rolle, ohne zu bedenken, wie klein sie uns dadurch ihren Helden zeigen, dass sie denselben vor unsern Augen sich selbst bewundern lassen.

§. 211.

Ieder Redner muss bey'm Athemschöpfen Sorge tragen, dass er frischen Athem hole, ehe er noch Mangel an demselben gewahr wird; denn wenn er noch Athem in Vorrath hat, so kann er mit solcher Leichtigkeit neuen hinzuschaffen, dass die Zuhörer nicht das mindeste davon gewahr werden. Wartet er hingegen, bis er durch irgend eine Art

von Unbehaglichkeit daran erinnert wird, so thut er es alsdann nicht nur mit grösserer Schwierigkeit für sich selbst, sondern auch zum unangenehmen Gefühl seiner Zuhörer.

§. 212.

Witzlinge und Pretiöse zählen dem Zuhörer ihre Worte gleichsam zu, weil sie zeigen wollen, dass sie das, was sie sagen, wohl verstehen.

§. 213.

Das Wesen der Verse besteht in der Verschönerung der Rhythmen, welche die Natur selbst für die verschiedenen Empfindungen festgesezt hat.

Es ist daher eine irrige Meinung, dass die Verse ganz wie Prose gelesen, und das Sylbenmaas von dem mündlichen Darsteller zerstört werden müsse. Vielmehr wird der schöne Deklamateur beflissen seyn, die

Verse — gleichsam zu singen. Wie? Das ist das heilige Geheimniss der Kunst.

Der Deklamator der Prose muss sich vor nichts so sehr, als vor dem Singen hüten: der Deklamator der Verse muss sich auf nichts so sehr befleissen. Leider wird sich die Apostrophe auf die meisten unsrer Verse-Deklamateur's anwenden lassen:

„Wenn du deklamirst, so singst du: Und „wenn du singst, so singst du schlecht.“ —

§. 214.

Ehe der mündliche Darsteller ein Gedicht studiert, um es zu deklamiren, muss er sich vor allen Dingen die Frage aufwerfen:

„Ist in diesem Gedichte der Rythmus mit „der Empfindung harmonisch?“

Und kann er sie nicht mit Ja beantworten, so entehrt er seine Kunst, wenn er nicht so gleich davon absteht.

§. 215.

Man weiss, was in der Musik das Mouvement heisst; nicht der Takt, sondern der Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit welchem der Takt gespielt wird. Dieses Mouvement ist durch das ganze Stück einförmig; in dem nämlichen Maase der Geschwindigkeit, in welchem die ersten Takte gespielet worden, müssen sie alle, bis zu dem lezten, gespielet werden. Diese Einförmigkeit ist in der Musik nothwendig, weil ein Stück nur einerley ausdrücken kann, und ohne dieselbe gar keine Verbindung verschiedener Instrumente und Stimmen möglich seyn würde.

Mit der Deklamation hingegen ist es ganz anders. Wenn wir einen Perioden von mehrern Gliedern, als ein besonderes musikalisches Stück annehmen, und die Glieder als die Takte desselben betrachten, so müssen

diese

diese Glieder, auch alsdann, wenn sie vollkommen gleicher Länge wären, und aus der nämlichen Anzahl von Sylben des nämlichen Zeitmaases bestünden, dennoch nie mit einerley Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie, weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den in dem ganzen Perioden herrschenden Affekt, von einerley Werth und Belang seyn können: so ist es der Natur gemäs, dass die Stimme die geringfügigen schnell herausstösst, flüchtig und nachlässig darüber hinschlüpft; auf den beträchtlichern aber verweilet, sie dehnet und schleift, und jedes Wort, und in jedem Worte jeden Buchstaben uns zuzählet. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unendlich; und ob sie sich schon durch keine künstliche Zeittheilchen bestimmen und gegen einander abmessen lassen, so werden sie doch auch von dem ungelehrtesten Ohre unterschieden, so wie von der un-

gelehrtesten Zunge beobachtet, wenn die Rede aus einem durchdrungenen Herzen, und nicht blos aus einem fertigen Gedächtnisse fliesset. Die Wirkung ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvement der Stimme hat; und werden vollends alle Abänderungen des Tones, nicht bloss in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden; sogar des Holprichteu und Geschmeidigen, an den rechten Stellen, damit verbunden; so entsteht jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, dass sie aus dem Herzen entspringt, und die Kunst nur in so fern Antheil daran hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann.

§. 216.

Wenn ein halbschieriger Einfall, eine Unbesonnenheit, ein Wortspiel, langsam und

stotternd vorgebracht wird; wenn sich die Personen auf Armseligkeiten, die weiter nichts als den Mund in Falten setzen sollen, noch erst viel besinnen: so ist die Langeweile unvermeidlich. Possen müssen Schlag auf Schlag gesagt werden, und der Zuhörer muss keinen Augenblick Zeit haben, zu untersuchen, wie witzig oder unwitzig sie sind.

§. 217.

Die Monotonie (Eintönigkeit) entsteht aus dem immer gleichen Gebrauch der Stimme, ohne Abwechselung der Stärke mit Schwäche, der Höhe mit Tiefe, der Langsamkeit mit Schnelligkeit, und ist eben so sehr wider die Natur, als sie unausstehlich ist. So gewiss es ist, dass jede Idee nach ihrem logischen oder ästhetischen Werth von der andern verschieden ist, so gewiss ist die Ein-

tönigkeit psychologisch falsch. Sie kann nicht anders, als durch das Eindringen in den Geist des Verfassers vermieden werden.

VII.

M i m i k.

§. 218.

Nächst der Stimme kommt ungemein viel auf die Miene an, indem sie der Aktion sehr viel Würde und Anmuth ertheilt.

Hierbey muss man nicht allein überhaupt alles abgeschmackte und übertriebene Mienenspiel vermeiden, sondern auch besonders die Augen geschickt zu regieren wissen. Denn wie die Miene das Bild der Seele ist: so sind die Augen der Spiegel; und die Sachen selbst, die vorgetragen werden, müssen sowohl das Maas ihrer Freundlichkeit, als auf der andern Seite, ihren finstern Ernst bestimmen. *)

§. 219.

Das Geberdenspiel sey

1) wahr, um verständlich zu seyn;

2) schön, um zu gefallen;

*) Cic. de Oratore.

3) zweckmässig, um gebilliget zu werden.

§. 220.

Die Gestikulation soll auf die Versinnlichung, oder die sinnliche Darstellung der in den Sätzen der Rede enthaltenen Bilder hindeuten, die Versinnlichung selbst aber niemals vollführen.

Diess ist Regel für den Redner.

Der Schauspieler soll wirklich versinnlichen, darstellen — doch so, dass die Rede dadurch nicht entbehrlich gemacht wird, und ihr Zweck neben dem Zwecke der Geberde bestehen kann.

Der Pantomime soll — mit Entbehrung der Rede — den höchsten Grad des sinnlichen Ausdruckes darstellen.

In allen Stellen, wo der Schauspieler auf den Verstand zu wirken, zu überzeugen

sucht, muss er den Zweck der Geberde dem Zwecke der Rede unterordnen, und als Redner gestikuliren. —

In allen Stellen aber, wo von Gefühlen, Affekten und Leidenschaften die Rede ist, wo auf das Herz gewirkt werden soll — muss er wirklich darstellen.

Und endlich bey den Momenten des tiefsten Gefühls, oder in stummen Scenen, sich zur Pantomime erheben.

§. 221.

Es gibt Dinge, welche durch Bewegungen des Körpers nicht gemahlt werden können, andere, die nur mahlerisch angedeutet, keineswegs aber ganz dargestellt werden dürfen. Wenn der Geist im Hamlet sagt: Mich dünkt, ich wittre Morgenluft — so darf er seine Nase darum nicht in die Höhe recken.

§. 222.

Es ist zweckmässig, mit der Veränderung des Gegenstandes seines Nachdenkens, auch seine Stellung zu ändern.

§. 223.

Die Geberde muss mahlen, aber nicht zu viel mahlen. Das Bim! Bim! Baum! Baum! des Görgen in Lottchen am Hofe kann ein paarmal durch die Geberde ausgedrückt werden, aber er muss nicht unaufhörlich läuten.

Derjenige, der im Trauerspiele ein Gemetzel beschreibt, braucht deswegen nicht die Coulissen in Stücke zu hauen.

Wird der, welcher einem andern z. B. erzält, dass er ein Thier geschossen habe, dabey thun, als ob er anschlüge, spannte und Feuer gäbe?

Es giebt Schauspieler, welche das Wort Herz niemals aussprechen, ohne sich auf die linke Brust zu schlagen, dass das ganze Haus ertönt.

§. 224.

Blicke dienen bey Gesprächen dazu, wozu die Noten den Schriftstellern dienen.

§. 225.

Bey Personen von Welt und feiner Erziehung ist das Händespiel weniger häufig und lebhaft, als bey Menschen aus der niedern Klasse.

Je reiner man das Schöne fühlt, desto edler ist die Bewegung.

§. 226.

Ideen, mit denen man vertraut ist, werden weniger mit Gestikulation, mehr mit eindringendem Tone vorgetragen. Posa würde

in Philipps Gegenwart durch Gestikulation sogar den Wohlstand beleidigen.

§. 227.

Hogarth befiehlt den Schauspielern, ihre Hand in schönen Schlangenlinien bewegen zu lernen; aber nach allen Seiten, mit allen möglichen Abänderungen, deren diese Linien, in Ansehung ihres Schwunges, ihrer Grösse und Dauer fähig sind. Und endlich befiehlt er es ihnen nur zur Uebung, um sich zum Agiren dadurch geschickt zu machen; nicht aber in der Meinung, dass das Agiren selbst in weiter nichts, als in der Beschreibung solcher schönen Linien, immer nach der nämlichen Direktion, bestehe.

Weg also mit diesem unbedeutendem Porte-bras, vornämlich weg bey moralischen Stellen mit ihm. Reitz am unrechten Orte, ist Affektation und Grimasse; und eben derselbe Reitz, zu oft hinter einander wieder-

holt, wird kalt und endlich eckel. Man sieht einen Schulknaben sein Sprüchelchen aufsagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man in der Menuet die Hand giebt, uns zureicht, oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnt.

§. 228.

Dummheit ohne Erziehung hält den Kopf mehr vorwärts, als zurück; ihn zurück halten lehrt der Tanzmeister.

§. 229.

Unter allen Organen besizt das Auge sowohl die grösste Mannigfaltigkeit, als auch den stärksten, bestimmtesten Ausdruck der innern Gefühle und des Charakters. Bey der Wuth ist es entflammt, bey der Furcht matt; es funkelt bey der Freude, und bey'm Kummer ist es trübe. Zur Beglaubigung des

Schmerzens und der Freude gab die Natur dem Auge des Menschen die lindernde Thräne.

Erblickt man nicht in den Augen Bescheidenheit, Hochmuth, Grausamkeit, Mitleid, Ueberlegung, Zerstreuung, Leutseligkeit, Rachsucht? Giebt es eine Bewegung der Einbildungskraft, giebt es einen Zug des Lächerlichen, den sie nicht darzustellen fähig wären?

§. 230.

Manche Bewegungen sind ganz unwillkürlich — z. B. Thränen, Erröthen etc.

Der Schauspieler kann hier der Natur bloss nachhelfen, indem er die übrigen Kennzeichen der Empfindungen, die Erröthen, Erblassen u. s. w. hervorbringen, getreu ausdrückt, bey Beschämung die Augen niederschlägt, verlegen spricht und handelt, beym Erschrecken starr blickt, u. d. gl.

§. 231.

Wer sich für die Bewegungen eines Andern sehr interessirt, ahmt sie, ohne sich dessen bewusst zu seyn, im Kleinen nach. — Eine fruchtbare Bemerkung, besonders für den komischen Schauspieler!

§. 232.

Will man unsichtbare Gegenstände oder blosse Vorstellungen der Seele mahlerisch darstellen: so kann das nur figürlich — das Unsichtbare durch ein sichtbares Zeichen — geschehen. Der Stolze hält sich für grösser als Andere, darum erhebt er sein Haupt, streckt er seinen Körper etc. Der Demüthige hält sich für geringer; daher macht er sich kürzer, lässt er das Haupt sinken und beugt den Körper.

§. 233.

Die Geberden - Mahlerey ist nur alsdann an ihrer Stelle, wenn wir in dem Andern

eine recht deutliche, lebhafte, anschauliche Idee erwecken wollen; oder wenn unsre eigne Idee von der Sache so lebhaft ist, dass wir uns nicht enthalten können, sie in Mienen, Geberden und Bewegungen nachzuahmen; oder wenn, wie gewöhnlich, beide Fälle vereinigt sind.

§. 234.

Hieher gehören auch die Anspielungen in der Geberdensprache. Der Unter - Offizier in den sechs Schüsseln wird eine bezeichnende militärische Bewegung machen, wenn er sagt: „Wenn Worte nicht helfen, so soll der Braune helfen.“ —

§. 235.

Mahlende Bewegungen des Körpers sind solche, welche die Sache, womit sich die Seele beschäftiget, selbst darstellen.

Wenn Schnaps im 4. Auftritte der beyden Billets Röschen vorlügt, dass er dem lesenden Bauerjungen ihren Brief abgenommen, und sich dabey „in Autorität“ gesezt habe, so wird er auch bey der Erzählung sich in Autorität setzen.

§. 236.

Die Gesichtsmahlerey ist eine Kunst, die dem Schauspieler unentbehrlich ist. Er lasse daher kein Menschengesicht unbetrachtet vorübergehen; er besehe sie in ihren verschiedenen Verhältnissen, Lagen und Seelenstimmungen; dann untersuche er sein eignes Gesicht vor dem Spiegel, und bemühe sich das Gesehene, so wie er es nach reifem Nachdenken, zu diesem oder jenem Ausdrucke des Charakters oder einer Leidenschaft passend findet, nachzuahmen. Will er z. B. die Rolle eines Dummen, eines Zornigen etc. geben, so erinnere er sich eines Menschen, auf dessen

Gesichte die auszudrückenden Charaktere hervorstachen, und dann untersuche er genau, wie weit sein eigenes Gesicht gebraucht werden könne, welche Veränderung desselben vermittelst der Schminke nöthig sey, welche Muskeln besonders angeschwollen, welche Form der Augenbraunen besonders gewählt werden müsse.

§. 237.

Der kluge Schauspieler wird mit Mahlerey in den Bewegungen des Körpers sehr behutsam und sparsam umgehen.

VIII.

Leidenschaften.

VII.

Indemnisation.

§. 238.

Das Herz ist das Genie des rührenden Schauspielers.

§. 239.

Ie tiefer das Gefühl, desto einfacher der Ausdruck.

§. 240.

Nur soweit die Leidenschaft nicht in's Grelle und Hässliche fällt, ist sie ein Gegenstand der Kunst; und wer sie im Zeichnen, oder Darstellen über einen gewissen Punkt hinausführt, der vernichtet selbst den bereits hervorgebrachten Effekt.

§. 241.

Ein Akteur, der unter lauter Verzuckungen einhertritt, oder wie ein Wirbelwind daherbraust, erregt Lachen oder — Mitleid. —

Der Ausdruck der Wärme, der Empfindung liegt in der Miene, in der Stellung, in der Haltung, in der Richtigkeit des Geberdenspiels, im Tone etc.

§. 242.

In der feinen Welt muss sich auch die Empfindung unter den Druck der Konvenzion und sogenannten Lebensart schmiegen. Die Uebergänge von Heiterkeit zum Unwille, von Kälte zum Spott, von einer Empfindung zur andern sind hier leichter und feiner, ihre Farben sind milder und weniger abstechend.

Anders ist es im Trauerspiele, wo heftigere Ausbrüche der Leidenschaft dergestalt wirken, die dann wie ein Strom sich empört, und die schwache Verzäunung der Ettikette niederreisst.

§. 243.

In Augenblicken, wo die kochende Leidenschaft alle Besinnungskraft verschlingt,

verwechselt der Mensch die Gegenstände. Es wird ihm Drang, seinen Groll — wärs auch an leblosen Dingen — auszulassen. — Unwillkürlich ergreift Otto's Hand — bey Anhörung des Verrätherbriefes — den Teppich auf dem Tisch, und will ihn zermalmen.

§. 244.

Wenn die Seele aufs höchste gespannt ist von einer Leidenschaft, dann geberdet sich und handelt der Mensch wie ein Taumelnder; alle Gegenstände um ihn verlieren sich in Nacht, es lastet auf ihm, wie ein Gebirg; jede Kraft scheint gelähmt, bis auf einmal die fürchterliche Stille in einen Sturm ausbricht, der sich in einer Art von Ohnmacht endigt. —

§. 245.

Die Pausen erfordern ein genaues Studium. Sie sind gleichsam Fusssteige von einem Affekte zum andern.

Eine nicht mindere Uebung erfordert das geschickte Abbrechen einer Rede.

Statt: „ich wusste nicht, ob —

sagen leider! die meisten unsrer Schauspieler:

„Ich wusste nicht, ob — eh. —

Diese eh's klingen höchst beleidigend und widerlich. Stäts muss der Athemklang aufgefasst oder getragen werden, sō, dass er nie klappt oder klingt.

§. 246.

Der wahre Tugendhafte predigt niemals Moral; sein Wandel ist seine Moral.

§. 247.

Alle Moral muss aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergeht; man muss eben so wenig lange darauf denken, als damit zu pralen scheinen.

So — wenn Moral das Resultat einer zufälligen Empfindung ist: überdachter Vorsatz, zu moralisiren, erlaubt allerdings den Lehr- und Hofmeisterton.

§. 248.

Der Schmerz hat bey sanften Seelen merkliche Grade, in denen er sich nach und nach äussert: Da er hingegen bey heftigen Seelen schnell und auf einmal mit seinem ganzen Gewicht hervorbricht.

§. 249.

Schamhaftigkeit spricht leise, kann das Geständniss ihrer Schande unmöglich — mit Geschrey thun.

§. 250.

Uebertreibung der Natur, gewaltsame Verunstaltung der Leidenschaft kann und wird nie das menschliche Herz rühren, und es ist Herabwürdigung der Schauspielkunst,

die menschliche Leidenschaft zur Karrikatur zu verzerren.

§. 251.

Auffahren besteht nicht immer in — Schreyen, und Aerger drückt sich nicht immer durch Ungeberdigkeit aus.

§. 252.

Nie ist der Ton des Witzes und der Laune gedehnt, nie spricht Trunkenheit der Seele, als wenn sie einschlafen wollte.

§. 253.

Die Erscheinung eines Geistes erschüttert die Natur zu sehr, um nicht den abgehärtetsten Muth abzumatten und der festesten Entschlossenheit Zagen einzuflössen. Zagheit aber stürmt nie, ist nie wild.

§. 254.

Es ist nicht gegen die Natur, dass eine Mutter über den Verlust ihres Kindes, eine

Geliebte über den Tod ihres Liebhabers so ausser sich geräth, dass sie sich vor Verzweiflung die Haare ausrauft; es ist schon mehr als einmal wirklich geschehen, und ein wahrer Ausbruch der äussersten Wuth und Verzweiflung.

Wenn aber eine Schauspielerinn dieses auf dem Theater nachthun, und die Natur hier kopiren will, so wird diess nicht allein unnatürlich werden, sondern auch den Zuschauer nicht mehr täuschen, ja es wird ganz und gar ins Lächerliche fallen. Eine Schauspielerinn müsste zu diesem Behufe falsches Haar aufstecken. Wird der Zuschauer nicht an dieses falsche Haar denken — und über den Ausbruch der falschen Verzweiflung lachen? Indem die Kunst hier die Natur nachahmen wollte, wird sie durch allzuviele Annäherung an sie, gerade das Gegentheil von dem wirken, was sich die Schauspielerinn

versprach. Also mag sie in diesem Falle wohl in ihren Locken wühlen, aber zum Ausreissen darf es nicht kommen, wenn sie nicht vielleicht gar Lachen erregen will.

Es ist möglich, dass der grausamen Medea in der Wuth der Schaum vor dem Munde gestanden hat. Wenn aber die Schauspielerinn diesen Schaum mit Mehl und Wasser sichtbar machen wollte, so würde sie so lächerlich als eckelhaft werden.

So wenig der Schauspieler thun muss, als sässen Zuschauer da, so wenig darf er doch ganz vergessen, dass sie da sind, oder dass er auf der Bühne steht. Denn wollte er dieses wirklich vergessen, so könnte er am Ende im Zorne in unanständige Schimpfwörter ausbrechen, wie dieses im wirklichen Leben zu geschehen pflegt.

Was für zärtliche Beweise ihrer Liebe gibt einem Bräutigame unter vier Augen wohl

eine Braut! — Welche Schauspielerinn aber würde sich unterstehen, auch in diesem Falle, der Natur auf dem Theater getreu zu bleiben?

Die Kunst muss zwischen die Natur eine zwar etwas unmerkliche, aber doch sichtbare Linie ziehen. Nichts darf unnatürlich, nicht aber alles ganz natürlich auf dem Theater seyn.

In den Rollen der Koketten mag es erlaubt seyn, etwas über die Grenzlinien zu gehen.

Es gibt eine gewisse Bewegung des Leibes, welche den Frauenzimmern ganz eigen und natürlich ist, wenn sie etwas mit dem Schoosse auffangen wollen, welches ihnen aus den Händen fällt. In keiner Gesellschaft wird eine Seele darüber lächeln. Wollte die Schauspielerinn diese Geberde auf dem Theater sehen lassen, so würde das männliche Par-

terre lachen, und das weibliche den Mund zusammenziehen.

Gesezt, eine Schauspielerinn hätte die Worte zu sagen: „Hier! durchstoss diese Brust, durchbohre dieses Herz, das nur für dich schlug!“

Dürfte sie wohl bey dieser Stelle die Brust aufreissen? Könnte sie in diesem Falle den gehörigen Effekt bey Enthüllung ihres schönen Busens hoffen? —

§. 255.

Liebenswürdiger Muthwille darf nicht in's Platte ausarten, nie gemein werden, sondern muss sich immer in den Schranken des Wohlstandes und der Sittsamkeit erhalten.

§. 256.

Es ist natürlich, dass mit dem Andenken an genossene Freuden auch ein Theil der frohen Empfindungen wieder erwache; da-

her müssen dergleichen Stellen lebhaft, im Tone der schmerzlich-süssen Erinnerung gesprochen werden.

§. 257.

In Fällen, wo der Mensch über etwas Unerwartetes bestürzt und verlegen ist, äussert sich die Unruhe in der Stellung, in der Haltung des Körpers, in der wechselnden Gesichtsfarbe, in dem verwirrten Blicke. Unsere Hände beschäftigen sich, ohne dass wir es selbst wissen, mit unserer Kleidung, mit sonst irgend etwas, die Seele hat keinen fixirten Punkt, worauf sie ruhen könnte; es schwimmt alles vor unserer Vorstellungskraft.

§. 258.

Die Freude, die auf Unwillen und Zorn folgt, ist nicht ganz rein; sie stralet durch die Mienen, wie die Sonne durch ein leichtes Herbstgewölke.

§. 259.

Verachtung ist Herabwürdigung anderer im Vergleich gegen uns — folglich das Gegentheil von dem Gemeinsamen der Verehrung und Liebe. Ihre Aeusserungen sind also auch im Allgemeinen immer das Gegentheil von dieser; dort Annäherung, hier Abwendung, Entfernung; dort gerade Richtung gegen den Gegenstand; hier seitwärts gekehrte, schiefe. Der Körper des Verachtenden ist gegen den Verachteten fast immer halb abgewandt, ein Blick schielt ihn nur seitwärts an — als sey er nur eines halben Blickes werth; er sucht es möglich zu machen, dass er ihn von oben herab trift; um ihn seine Kleinheit fühlen zu lassen.

§. 260.

Ist die Verachtung auf leblose Gegenstände gerichtet, so zeigt sie sich durch Zurückschieben, Weglegen — und nach Beschaffen-

schaffenheit der Nebenumstände, durch heftigeres Wegwerfen, Zurückschleudern derselben. Doch behandelt man diese Gegenstände nur in Rücksicht auf Personen verächtlich. Uebrigens bleibt auch die seitwärts mehr abgewandte Stellung des Körpers. Der Prinz in Emilia Galotti, 1 Akt, 1 Auftr. behandelt den Brief der Gräfinn Orsina auf diese Weise: — er legt ihn gleichgültig bey den Worten: „Meine schöne Gräfinn — so gut als gelesen“ — seitwärts mit verachtendem Gesicht weg, weil er die Gräfinn verachtet; hätte er ihn gelesen, und bittere Vorwürfe darin gefunden, so würde er ihn wegwerfen, weil er zornig werden würde; oder wäre er boshafter, als er ist, so würde er nach Lesung der Vorwürfe, ihn spöttisch lachend zusammenschlagen, noch säuberlicher weglegen und nichts oder einige gleichgültige Worte, ein Hm! ein gezogenes So —! sagen, denn seine Verachtung wäre dann so

gross, dass er nicht einmahl zum Zorn gereizt werden könnte.

§. 261.

Die nämlichen Aeusserungen der Verachtung trägt man auch auf unsichtbare Dinge — auf Urtheile, Gesinnungen Anderer — über. So weist man ein Urtheil, das man verachtet, seitwärts gekehrt mit gleichsam wegschiebender flacher Hand von sich; so wedelt der, der vom Andern mit unangenehmen, ekelhaften Reden unterhalten wird, indem er ihm Stillschweigen gebietet, seine Worte weg, u. s. w.

§. 262.

Am allerkränkendsten und wegwerfendsten ist die Verachtung, wenn der Verachtete mit Heftigkeit und Hitze, auf den, der ihn verächtlich behandelt, einstürmet, und dieser ihn doch nicht achtet, nicht zu bemerken scheint, sein Vorhaben kaltblütig ausführt,

und — indess jener vor Leidenschaft wüthet — mit dem Hute spielt, gleichgültig in das Weite sieht, Taback nimmt, in einem Buche blättert, eine dritte Person nach gleichgültigen, hieher nicht gehörigen Dingen fragt u. s. w.

Dass diese lezte Situation, vom Dichter gut angelegt und ausgezeichnet, vom Schauspieler gut dargestellt, von grosser Wirkung ist, davon darf ich nur die Schluss - Scene des 2 Aktes von Kabale und Liebe als Beyspiel anführen, wo der Präsident und Ferdinand in diesem Verhältnisse gegen einander sind.

§. 263.

Noch kränkender, wegwerfender ist die Verachtnng, wenn man den Andern gar keiner Aufmerksamkeit werth hält, wenn er thut, als ob er gar nicht da wäre, ruhig, gleichgültig dasteht, oder seine Geschäfte ungestört vollbringt.

So stehet, mit grosser Wirkung auf die Zuhörer, obgleich sie nicht überrascht werden, Herzog Alba im 5 Akt, 2 Auftr. des Don Karlos gegen den Marquis Posa. —

§. 264.

Erhebt sich der Verachtete gegen den Verächter, höhnt er sein Urtheil, so wird ihn der Verachtende mit den Augen von unten bis oben messen, — nicht von oben bis unten: denn er will damit anzeigen, wie er erstaune, dass jener sich von seiner Kleinheit so zu erheben wage — wobey das Haupt ein wenig zur Seite geneigt ist; — oder er blickt ihn mitleidig an, zuckt die Achseln und lächelt stillschweigend — das Erstere am gewöhnlichsten, wenn von äusserlichen, das Leztere, wenn von innern, geistigen Vorzügen die Rede ist. Die übrigen Aeusserungen der Verachtung bleiben aber stets dieselben.

§. 265.

Liegt zugleich Spott in dem Charakter des Verachtenden, oder wird er dazu gereizt: so ist noch dabey die Nase gerümpft, die Oberlippe hinaufgezogen, und der Kopf ein wenig zurückgebogen.

§. 266.

Liebe ist Trieb nach der möglichst innigen Vereinigung mit einem Gegenstande. Sie ist ganz etwas anderes, als blosse Hochachtung, Verehrung, nicht etwa nur dem Grade und der Stärke nach davon unterschieden, sondern wesentlich; und deswegen müssen beide auch durch ganz verschiedene Aeusserungen und Bewegungen des Körpers ausgedrückt werden, so wie sie sich in der Natur ganz verschieden ausdrücken.

§. 267.

Ist Liebe der Trieb nach möglichst innig-
ger Vereinigung, so folgt daraus, dass auch

blos körperliche Schönheit mit etwa einiger Lebhaftigkeit des übrigens schwachen Geistes sie allerdings erwecken könne! ja, sie wird sich dann ganz unvermischt mit andern Empfindungen äussern, wird in allen ihren körperlichen Bewegungen jenen Trieb nach immer näherer Vereinigung blicken lassen, stets um ihren Gegenstand beschäftiget seyn, keine Gelegenheit, ihn — und wär' es nur an den äussersten Fingerspitzen, zu berühren, ungenüzt vorbey lassen u. s. w. Aber sie ist auch alsdann für den Beobachter weniger interessant, weniger angenehm. Besizt aber der geliebte Gegenstand bey körperlichen Vorzügen zugleich vortrefliche Eigenschaften des Geistes und Herzens, so verbindet sich Liebe mit Verehrung, so — dass sich die Innigkeit der erstern mit der Bescheidenheit der zweyten äussert. Beide werden im Wesentlichen dadurch nichts verlieren, vielmehr wegen des, bey aller sicht-

baren Stärke der Liebe, weit feinern zartern Betragens gegen die geliebte Person, auch für den Beobachter weit interessanter, weit angenehmer werden.

§. 268.

Da Liebe niemals ohne Wohlwollen gegen den geliebten Gegenstand möglich ist: so kommen zu den angegebenen Aeusserungen der Liebe noch die folgenden Aeusserungen des Wohlwollens.

Der Liebende sucht zur Freude und Glückseligkeit der Geliebten beyzutragen. Er sucht die Vollkommenheiten der Geliebten sich selbst und Andern in das helleste Licht zu stellen.

Sich selbst: Darum entfernt er gern alles, was eine Vollkommenheit derselben verbirgt. Schleyer wird er an ihr nur dulden, wenn er muss.

Andern: So wird er, besonders, wenn sie witzig ist, gern die ernsthaften Sprecher entfernen, oder zum Schweigen bringen, um ihrem Witze Bahn zu machen. Ist die Rede von ihr, so wird er im Ruhme ihrer Vorzüge unerschöpflich, eifrig, hyperbolisch seyn u. s. w.

Liebende werden auch bemüht seyn, eines das andere im Wohlwollen gegen sich zu bestärken, sich stets kleine Aufmerksamkeiten, Artigkeiten erzeigen.

§. 269.

Wenn der Liebende mit dem Gegenstande seiner Zärtlichkeit blos in der Phantasie und Einsamkeit beschäftiget ist: so äussert sich seine Empfindung durch eine gewisse Mattigkeit in allen äussern Theilen des Körpers. Das Haupt sinkt ein wenig zurück, lehnt sich gern an etwas an: das Auge ist auf einen Punkt gerichtet, aber ohne etwas

zu bemerken; dabey ist es nicht ganz geöffnet. Die Brust athmet langsam, und zuweilen mit einem Seufzer; die Hände ruhen — da die Person dann gewöhnlich sizt — nachlässig im Schoose, oder auf einen Gegenstand gelehnt etc. Unzählige bildende Künstler beweisen durch die öftere Darstellung dieser Situation das Interessante derselben.

§. 270.

Ist der geliebte Gegenstand nicht gegenwärtig, so wird der oder die Liebende sich wenigstens mit irgend etwas, das ihm zugehört, so innig als möglich zu vereinigen suchen. Diess kann — fein benuzt, auch in gleichgültigern Scenen dem Zwischenspiele der Liebenden viel Angenehmes und Interessantes geben. Nur hüte man sich vor dem Zuviel.

§. 271.

Verehrung hat zwar das mit der Liebe gemein, dass sie den Gegenstand, auf den sie

gerichtet ist, für vortreflich und vollkommner als sich selbst hält: aber der blos Ehrerbietige; der blosse Verehrer betrachtet die Vollkommenheit seines Gegenstandes nur im Vergleich mit seiner geringern Vollkommenheit oder mit seinen Mängeln; da hingegen der Liebende die Vorzüge und Vollkommenheiten des geliebten Gegenstandes als Mittel zu seiner eignen Glückseligkeit betrachtet. Gedanken und Ausdruck des Verehrers sagen:

„Du bist sehr vollkommen, weit vollkommner, als ich!“

Gedanken und Ausdruck des Liebenden sprechen:

„Du bist sehr vollkommen, du sollst „mich durch deine Vollkommenheiten „glücklich machen!“

Aus dieser wesentlichen Verschiedenheit jener Gemüthsbewegungen folgt ihre ver-

schiedene Aeusserung, dass nämlich der erste gegen seinen Gegenstand nur schüchtern, mehr als bescheiden ist, sich mit niedergeschlagenem Auge, demüthig gebeugtem Körper, mehr von ihm entfernt hält: da hingegen der zweyte, wegen seines Dranges nach Vereinigung, mit seinem Auge fester an der (dem) Geliebten hängt, und alle Gelegenheit benüzt, sich ihr immer mehr zu nähern.

Herzliche Verehrung und schüchterne Liebe fodern daher verschiedenen Ausdruck.

§. 272.

Freude ist hoher Grad der Heiterkeit und Zufriedenheit. Manche Menschen sind schon im Allgemeinen mehr zur Freude organisirt, als andere; bey diesen bedarf es nur einer etwas angenehmen Vorstellung der Seele, eines mässig glücklichen Vorfalles, einer angenehmen und wahrscheinlichen Hoffnung —

und sie äussern lebhafte Freude. Diess ist der Fall mehr bey jugendlichen, als ältern, mehr bey weiblichen, als männlichen, mehr bey etwas leichtsinnigen, als denkenden Personen.

Der Freudige sieht frey um sich, seine Stirn ist glatt, sein Haupt — nicht gerade aufgerichtet, wie bey dem Stolzen, sondern sanft erhoben; seine Augen blicken alles freundlich an, auf seinen Lippen keimt immer ein Lächeln; Hände, Füsse und der ganze Körper bewegen sich leicht, frey, munter, anmuthig und gefällig. Je reiner nun die Seele von andern Leidenschaften und Vorstellungen ist, desto reiner und lebhafter zeigen sich diese Merkmale der Freude; herrschen aber noch andere Leidenschaften in der Seele dessen, der sich freuet: so erscheinen zwar jene Aeusserungen auch; aber nicht so rein, sondern mit den Merkmalen jener andern Leidenschaften vermischt, und folg-

lich auch durch sie geschwächt und nicht so lebhaft.

§. 273.

Die Freude will sich durchaus, wie der Zorn, an etwas auslassen. Am liebsten thut sie es an denen, die sie veranlassten; sind diese nicht gegenwärtig, so thut sie es an Andern; kann sie gar keiner Personen habhaft werden, so lässt sie sich, wie der Zorn, an leblosen Dingen aus. Der Fröhliche küsst den Brief, der ihm eine frohe Nachricht ertheilte, der Arme drückt die Goldbörse an seine Brust, die er geschenkt bekam, der Junge wirft seine Mütze in die Höhe u. d. gl.

§. 274.

Die selbstgefällige Freude, oder die Freude über eigene — wahre oder eingebildete Vorzüge und Vollkommenheiten — hat ausser den Aeusserungen der Freude überhaupt, noch das Besondere, dass sie den Menschen bewegt, zugleich die — wahren oder

vermeinten — Vorzüge zu zeigen, theils, um in sich selbst diese Freude zu unterhalten, theils um Andere von seinen Vollkommenheiten zu überzeugen.

Der Renomist, welcher sich der Erzählung seiner Heldenthaten, seiner Kraft freuet, schiebt den Hut zurück, ballt die Faust, fasst wohl gar seinen Zuhörer bey der Brust, oder legt sonst ein Pröbchen seiner Stärke ab.

§. 275.

Je grösser die Veranlassung, je grösser die Empfänglichkeit für die Freude, je reiner und unvermischter sie den Menschen belebt, desto mehr bricht er aus — in viel und schnell Sprechen, in Lachen, Singen, Tanzen, Händeklatschen, in Umarmungen Anderer, vorzüglich der Mitgenossen seiner Schicksale, oder der Personen, die etwas dazu beygetragen haben. So umarmt Gürge Schnap-

sen, weil er ihm (1 Auftr.) die Terne angekündiget hat.

Auch will der Freudige alle Andern gern fröhlich sehen, wie Minna von Barnhelm (2 Aufz. 3 Auftr.) „Freue dich doch mit, liebe Franziska! etc.“ —

Der Freudige ist ferner wohlthätig, er verspricht, was immer Andere in gleiche Freude versetzen kann; Gürge will Schnapsen einen scharlachenen Barbiersack machen lassen etc.

§. 276.

Zorn ist Erbitteruug über empfangene Beleidigungen. Diese Beleidigungen mögen seyn, von welcher Art sie wollen; Kränkung, Beschimpfung, Verlust, Unglück etc. Rühren sie von einem andern Menschen her, so verbindet sich mit dem Zorn gemeiniglich Begierde nach Rache.

In beiden drängt der Mensch alle seine Kräfte nach den äussern Theilen seines Kör-

pers, nach den Gliedern zu. Diese sind also sämmtlich in heftiger Bewegung: — Die Hände ziehen sich heftig und krampfhaft zusammen, schlagen zuweilen rasend umher; die Zähne knirschen oder sind — unter andern Nebenumständen gefletscht; die Augen blitzen; die Lippen zittern, die Haare streben empor, der Athem ist kurz, die Adern schwellen auf, das ganze Gesicht wird glühend roth, die Füsse bewegen sich schwankend, sie stampfen etc. Der Zornige sucht sich auf alle mögliche Art auszulassen: kann er dieses nicht an dem Gegenstande, der ihn, reizte, so thut er es oft an unschuldigen Personen, oder auch an leblosen Dingen, zerreisst wüthend den unangenehmen Brief, stampft die Stücke mit den Füssen; zerschlägt, wie Guelfo in Klingers Zwillingen, den Spiegel; steigt der Zorn aufs höchste, und kann der Zornige seine Wuth an nichts anderm auslassen, so thut er es an sich selbst;

zer-

zernagt die Unterlippe, zerkauet die Nägel, reisst an der Kleidung, oder kommt der Ohnmacht nahe, oder sinkt wirklich zusammen, wie Othello.

Mit diesen schrecklichen Aeusserungen erscheint der Zorn in der Natur; aber auf dem Theater nur bey solchen Schauspielern die allein dieser folgen, die Gesetze des Anständigen und Schönen verachten und um Galleriebeyfall buhlen. Der Künstler bildet sich ein Ideal des Zornigen, und hütet sich, die Gränzlinie des Schönen in seinen Darstellungen zu überschreiten.

§. 277.

Wenn der Zornige ganz offenbar Recht zu haben glaubt, wenn er sich einbildet, dass sich gegen seine Beschwerden durchaus nichts einwenden lasse: so wird er sich bey dem Schelten gerade am wenigsten aufhalten, sondern zu den Beweisen eilen, um sei-

nen Gegner durch eine so sonnenklare Ueberzeugung zu demüthigen. Doch da er über die Wallungen seines kochenden Geblüts nicht so unmittelbar gebieten kann, da der Zorn, der überführen will, doch immer Zorn bleibt, so wird er, wie Terenzens Demea sagen: ich mässige mich, ich bin wieder bey mir: aber Gesicht und Geberde und Stimme werden genugsam verrathen, dass er sich noch nicht gemässiget hat, dass er noch nicht wieder bey sich ist.

§. 278.

Es ist dem Stolze wesentlich, dass er sich weniger durch Worte, als durch das übrige Betragen äussert. Seine Worte sind öfters bescheiden, und es lässt sich nur sehen, nicht hören, dass es eine stolze Bescheidenheit ist.

§. 279.

Wer sich durch äussere Macht empor zu halten vermag, braucht weniger Anstrengung, als der es durch eigene innere Kraft thun

muss. Wir wissen darum doch, dass Elisabeth die Königinn ist, wenn sich gleich Essex das königliche Ansehen giebt.

§. 280.

Iede Leidenschaft, sobald sie die Gränzen des Anständigen und Schönen überschreitet, wird — nach Beschaffenheit der Umstände — empörend, ekelhaft oder verächtlich.

§. 281.

So wie jede Leidenschaft ihren eigenthümlichen Ton hat, so hat sie auch ihren eigenthümlichen Blick und ihre Geberde.

§. 282.

Fliehet die Einförmigkeit; legt allen weinerlichen und kläglichen Ton ab, der nirgends erträglich ist; schreyt nicht, wie die Zahnbrecher und entheiliget das Trauerspiel nicht durch Geheule.

§. 283.

Man spricht so viel von dem Feuer des Schauspielers; man zerstreitet sich so sehr, ob

ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum Beweise anführen, dass ein Schauspieler ja wohl am unrechten Orte heftig, oder wenigstens heftiger seyn könne, als es die Umstände erfodern: so haben die, welche es läugnen, Recht zu sagen, dass in solchem Falle der Schauspieler nicht viel Feuer, sondern zu wenig Verstand zeige. Ueberhaupt kommt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrey und Kontorsionen Feuer sind, so ist es wohl unstreitig, dass der Akteur darin zu weit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Stücke, die den Akteur ausmachen, das ihrige dazu beytragen, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben: so müssten wir diesen Schein der Wahrheit nicht bis zur äussersten Illusion getrieben zu sehen wünschen, wenn es möglich wäre, dass der

Schauspieler allzuviel Feuer in diesem Verstande anwenden könnte. Es kann also nicht dieses Feuer seyn, dessen Mässigung Shakespear, selbst in dem Strome, in dem Sturme, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft verlangt: er muss blos jene Heftigkeit der Stimme und der Bewegungen meinen; und der Grund ist leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mässigung beobachtet hat, dennoch der Schauspieler sich in beyden Stücken mässigen müsse. Es giebt wenig Stimmen, die in ihrer äussersten Anstrengung nicht widerwärtig würden; und allzu schnelle allzu stürmische Bewegungen werden selten edel seyn. Gleichwohl sollen weder unsere Augen und unsre Ohren beleidiget werden; und nur alsdann, wenn man bey Aeusserung der heftigen Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm seyn könnte, haben sie das Glatte und Geschmeidige, welches ein

Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn sie den höchsten Eindruck machen, und ihm das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlafe schrecken sollen.

§. 284.

Wessen Seele das Gefühl der Schönheit der Natur mit erhabenen Gefühlen füllt, wer sich mit zärtlicher Wehmuth der Scenen der Freude erinnert, die er am Arm seiner schon längst verstorbenen Geliebten genoss, oder wen das Gefühl seiner Iugend, und der ihn ringsumher einladenden Natur, zur Heiterkeit stimmt, der wird diese Empfindungen, in einem gewissen Einerley, wie Wellen an seine Seele schlagen, und sie bewegen sehen. Rasche, heftige, unruhige Empfindungen hingegen haben einen ganz entgegengesezten Ausdruck. Statt, wie jene, sich zu wiegen und zu verweilen, eilen sie vielmehr mit Schnelligkeit fort, und stürzen, gleich empörten Wogen, dahin.

IX.

Ton und Welt.

§. 285.

Der Umgang mit Menschen führt uns bald zu einer weiteren, bald zu einer nähern Vereinigung mit ihnen. Selbst dann, wenn wir sie blos zur angenehmen Unterhaltung des Augenblicks aufsuchen, betrachten wir sie entweder als unentbehrliche Mittel, einen Genuss einzunehmen, der uns durch Vereinigung mit mehrern Wesen unserer Art bereitet werden kann: z. E. bey Bällen, Spielgesellschaften u. s. w., oder wir verlangen von ihnen einen persönlichen Beytrag zu der Freude, woran wir mit ihnen Theil nehmen wollen: z. E. durch Talente, besonders in der Unterredung.

Der gute Ton, der feine Ton, das, was man Welt, grosse Welt, Amönität nennt, sind nützliche und wohlgefällige Vorzüge, die sich

auf die weitern, laxeren Verbindungen mit Menschen im geselligen Umgange beziehen.

Der gute Ton ist nämlich weiter nichts, als die Vermeidung alles dessen, wodurch die allgemeinern Begriffe von Sittlichkeit, Anstand, Sicherheit in weiterer Vereinigung mit Menschen beleidigt werden können, und die Beobachtung alles dessen, was erfordert wird, um in eben diesen weitern Verhältnissen das sittliche Wohlwollen Anderer für sich zu erwecken.

Vermöge des guten Tons werden alle Aeusserungen einer rohen Sinnlichkeit, eines ungebändigten Stolzes, einer vorgreifenden Eitelkeit, und einer widerlichen Gewinnsucht aus der Gesellschaft verbannt. Vermöge desselben wird alles vermieden, wodurch auf die Länge und ohne hinreichende Kenntniss der Personen, mit denen man zu thun hat, die Achtung, die ein jeder sich wechselseitig

als wohlerzogener Mensch, und besonders dem Frauenzimmer, dem Alter, und den Grossen schuldig zu seyn glaubt, gekränkt werden könnte. Vermöge desselben sucht man den Ausbruch seiner eigenen Leidenschaften zu unterdrücken, um die Leidenschaften Anderer nicht aufzuwiegeln: sich zu gewissen Gefälligkeiten und Aufmerksamkeiten zu verstehen, um eben diese Dinge von Andern zu erwarten: in seine Worte, in seine Handlungen den Ausdruck von allgemeinem Wohlwollen zu legen, und dabey weder durch ein gezwängtes Wesen Zwang, noch durch zu grosse Ungebundenheit den Verdacht der Vernachlässigung zu erwecken.

Wer auf eine solche Art in der weitern Vereinigung mit Menschen und in ihren grössern, geselligen Zusammenkünften für Sicherheit, und bequemes Nebeneinanderseyn sorget — der hat guten Ton, der hat Sitten.

Il a le ton mauvais, sagt man von dem Prahler, von dem Zottenreisser, von dem Zänker. Il a un fort bon ton, sagt man schon von dem wohlerzogenen Jüngling, der mit freymüthigem Anstande in einem geselligen Zirkel auftritt: und eine Gesellschaft, welche jene Regeln beobachtet, ist auf einen guten Ton gestimmet.

§. 286.

Von dem guten Ton ist der feine Ton, den man auch feine Lebensart, Urbanität, zu nennen pflegt, verschieden; obgleich diese Worte, so wie das Wort Höflichkeit eine noch unbestimmtere Bedeutung haben. Durch jenen, den guten Ton, erwecken wir sittliches Wohlwollen, wir gewinnen das Herz: durch diese schmeicheln wir auch dem Sinn des Schönen. Man hat uns nicht allein gern bey sich: man schaut uns auch mit Vergnügen an. Kurz! der feine Ton ist die Form, die Hülle,

wodurch das Gute, Wohlthuende in unserm geselligen Betragen nun auch zur Schönheit, zum Wohlgefälligen wird.

Niemand wird in der nachstehenden Geschichte den Unterschied des Guten und des Schönen im geselligen Betragen verkennen.

Ich trat in einen Garten im Neapolitanischen. Ich fand den Besitzer beschäftigt, mit seiner Familie das Vesperbrod einzunehmen. Ist es erlaubt, die schöne Gegend aus euerm Garten zu besehen? fragte ich. Sehr gern, antwortete er, trettet näher, und bedient euch eurer Bequemlichkeit. Aber nehmt vorher an unserm kleinen Mahle Theil. Mit diesen Worten both er mir selbst einen Teller mit süssen Orangen an.

Das war gut! es war Gefälligkeit die Wünsche, die ich äuserte, zu befriedigen: es

war aufmerksame Gastfreyheit, denen, die ich nicht äuserte, zuvorzukommen.

Ich lehnte das Anerbiethen ab. Nun gab er der Tochter, einem schönen Kinde von 15 Iahren, den Teller, führte sie zu mir, und sprach mit Freundlichkeit und Würde: biethe du ihm die kleine Gabe dar, dir wird er die Annahme nicht weigern! Schön! Fein! Oder ich wüsste nicht, was diesen Namen verdiente.

Unstreitig liegt bey allen den Formen, denen wir die Auswechselung von Gefälligkeits - und Achtungsbezeugungen im gemeinen Leben unterworfen haben, ursprünglich das Gefühl und die Absicht zum Grunde, den Werth desjenigen, was wir mittheilen, durch die Art, wie es dargebothen wird, noch zu erhöhen. Dass wir uns dabey durch Nachahmung und stillschweigende Annahme der Gesetze, welche ein wegen seiner geselligen

Talente allgemein geschäztes Volk, die Franzosen, über die feine Lebensart festgesezt hatte, leiten lassen; das ist nicht zu leugnen. Aber dass wir ihre Gesetze angenommen haben, und dass wir in ihrer Befolgung einen Vorzug suchen; dabey liegt, wie ich schon gesagt habe, die jedem Menschen angebohrne Neigung, das Gute zu verschönern, unter.

Es scheint auch nothwendiger gewesen zu seyn, dass man in demjenigen, was für gut und schön im geselligen Umgang gehalten werden sollte, einer allgemeinen Bestimmung folgte, als in jeder andern Kunst, die zum Vergnügen der Menschen abzweckt. Die Kunst mit Menschen, wäre es auch nur zur Unterhaltung, umzugehen, ist diejenige, die am ausgebreitetsten gebraucht, und so zu sagen zum Bedürfnisse wird. Da nun nicht alle Menschen eine gleiche Fähigkeit haben, das

Gute und Schöne auszufinden, und noch weniger eine gleiche Gewalt über sich selbst, um es in jedem vorkommenden Falle anzuwenden: so war es natürlich, dass gewisse Regeln durch eine stillschweigende Uebereinkunft festgesezt wurden, deren Kenntniss man dem Kinde früh beybrachte, und an deren Beobachtung man es früh genug gewöhnte, um bey zunehmendem Alter ihm allmählig zur Fertigkeit zu werden.

Ob man gut gethan habe, darunter gerade den Franzosen zu folgen, das ist eine Frage, zu deren Beantwortung man ein ganzes Buch schreiben müsste. Genug — mehr, oder weniger sind die Franzosen die neuesten Lehrer des übrigen Europa im guten und feinen Tone geworden! und da diese wieder ihre Hofleute in diesen Stücken zum Muster genommen haben; so kann man nun sagen.

Der gute Ton, und der feine Ton be-

stehen

stehen in der fertigen Beobachtung der nach den Begriffen des französischen Hofes modificirten Regeln des Guten und Schönen in den ausgebreitetern Verhältnissen des geselligen Umgangs.

§. 287.

Der Ausdruck — Welt haben, umfasst noch mehr, und bezeichnet die Kunst, die Poussin für die schwerste von allen hielt, nämlich die, sich in den Ton aller Leute, mithin auch in den schlechten schicken zu können. Der Mann von feinem Tone schickt sich selten in einen andern Ton, als in den Seinigen.

§. 288.

Der Ton der grossen Welt ist eine Modifikation des guten und des feinen Tons nach den Bedürfnissen und nach der Lage der Grossen eingerichtet und gebildet. Ich weiss zwar wohl, dass dieser Name seit eini-

ger Zeit nichts weniger als guten und feinen Ton bedeutet. Ich weiss, dass man sich von dem oft übertriebenen Zwange des leztern hat losmachen, und im geselligen Umgange alles auf das Nothdürftige der Sicherheit für grobe Beleidigungen bey dem Genusse gemeinschaftlicher Belustigungen hat reduziren wollen. Man ist aber auf der andern Seite ausgeschweift, und hat Grobheit mit edler Ungezwungenheit verwechselt.

Seit dieser Zeit ist es hin und wieder Ton geworden, ein Tölpel zu seyn, den Weibern Zweydeutigkeiten vorzusagen, und den Kopf über andere Männer wegzustrecken, die zu viel Sinn des Schönen, und zu viel Bescheidenheit haben, sich dem allgemeinen Strome zu überlassen.

Weil nun dieser Ton, der im Ganzen, und auf die Länge nie gefallen kann, eigentlich nur für solche Personen passt, die sich vieles erlauben zu können wähnen, für die Vor-

nehmen und Grossen, so ist er oft Ton der grossen Welt genannt worden. Allein zur Ehre des Standes, der diesem Tone den ersten Namen gegeben hat, muss bemerkt werden, dass die grösten, und wegen ihrer geselligen Liebenswürdigkeit bekanntesten Souverains, die Friedrich, die Ioseph, u. s. w. die höflichsten, zuvorkommendsten Männer in ihren Staaten waren: und dass die Grossen am Hofe zu Versailles, bis auf die Zeit, da sie durch die schlechten Sitten einiger Prinzen vom Geblüt verdorben sind, sich durch die aufmerksamste Beachtung der Regeln der feinen Lebensart ausgezeichnet haben, und zum Theil noch izt auszeichnen. Und gewiss! das Wesen des Tons der grossen Welt bestehet blos in derjenigen Veredlung des guten und feinen Tons, die eine frühere und fertigere Anwendung natürlicher oder konvenzioneller Grundsätze unter besonders günstigen Lagen jeder Kunst zu geben pflegt.

Der Grosse nämlich, der von früher Iugend an mit dem Bewusstseyn aufwächst, dass er eine wichtige Rolle in den geselligen Zirkeln seiner Mitbürger spielen soll, früh mit den Grundsätzen, wodurch man gefällt, bekannt wird, und sich diese früh durch wirkliche Ausübung zu eigen zu machen weiss, erhält dadurch eine Zuverlässigkeit und Gewandheit, die sich in spätern Iahren vielleicht nie, oder nur bey sehr ausgezeichneten Anlagen, und unter sehr günstigen Verhältnissen erlangen lässt. Vermöge dieser Vorzüge wird er nun durch keinen Vorfall im geselligen Leben in eine Verlegenheit gesezt, die ihn um den freyen Gebrauch seiner Kräfte brächte. Er stellt sich allenthalben mit dem Bewusstseyn seiner Würde dar, ohne Uebermuth, und bezeugt jedem die gehörige Achtung und Aufmerksamkeit, ohne sich etwas zu vergeben. Er lernt durch seinen häufigen und frühen Umgang mit Menschen dergestalt

die Grenzen des Schicklichen und Unschicklichen, des Gefälligen und Ungefälligen kennen, dass er sich nicht allein keines unnöthigen Aufwandes, oder einer auffallenden Vernachlässigung von Höflichkeit schuldig macht, sondern dass er sich sogar gewisse Ausschweiffungen über die äussersten Linien der konvenzionellen und allgemeinen Regelmässigkeit erlauben darf, die mit den Vortheilen, die er daraus für das Ganze der Kunst zieht, kompensirt werden: das ist der Ton eines Mannes aus der grossen Welt, und eine Gesellschaft, in der dieser Ton der herrschende ist, ist auf den Ton der grossen Welt gestimmt.

§. 289.

Wer nicht die Anlagen zu diesem Tone hat, und sich auch nicht in den Verhältnissen befindet, ihn auszubilden, der suche sich, wenn er doch durch seinen Ton hervorstechen will, die Amönität im geselligen Le-

ben zu eigen zu machen. Sie steht zum Tone der grossen Welt, wie die Miniatur - oder Pastellmalerey zum all' fresco malen. Es kann sie derjenige ausüben, der aus dem geselligen Umgange nicht sein Hauptgeschäft macht, und sie ist vorzüglich bey dem Stande zunächst am Hofmanne anzutreffen. Sie gehört besonders der katholischen Geistlichkeit, der ehmaligen Robe in Frankreich eigen, und ich habe sie auch oft bey den auswärtigen Ministern vom dritten Range an einigen Höfen angetroffen. Sie unterscheidet sich von dem Tone der grossen Welt durch eine grössere Bescheidenheit, und eine höhere Aufmerksamkeit auf das, was im geselligen Umgange dem Sinne des sittlich - Schönen wohlthun kann. Man darf dieser Art sich zu betragen zwar keine Steifigkeit, wohl aber die besorgtere Ausführung anmerken, zwar keine Süsslichkeit, aber doch einen höhern Grad von Biegsamkeit und Freundlichkeit.

Ueberhaupt ist der Charakter des amönen Tons mehr reitzend, so wie der des Tons der grossen Welt mehr erhaben.

§. 290.

Es bleibt mir noch übrig von dem ton bourgeois zu reden.

Dieses Wort wird für den Innbegriff von Fehlern genommen, welchen diejenige Klasse von Menschen in ihrem geselligen Betragen hauptsächlich ausgesezt ist, welchen Erziehung und Lage die gehörige Ausbildung für den geselligen Umgang versagt haben.

Wollte man durch das Wort bourgeois den ganzen Stand von Menschen bezeichnen, welche an einem Orte nicht zur ersten Klasse der Einwohner gehören, so würde diess eine grobe, unverdiente Beleidigung für einen Haufen von Menschen enthalten, unter denen gewiss viele sind, die mehr feinen Ton besitzen, als mancher Hofmann. Er wäre alsdann allein auf Rechnung des schrankenlosen

Stolzes einiger Aristokraten zu setzen. Aber gewiss in einer so gehässigen Bedeutung ist er unter der guten Gesellschaft nicht gebräuchlich!

Man bezeichnet mit dem Ausdruck ton bourgeois denjenigen Ton, der Personen eigen zu seyn pflegt, die vermöge ihres Gewerbes oder ihrer beschränkten Vermögensumstände nur selten zur Einnehmung geselliger Unterhaltung, ausser mit sehr genauen Freunden und Verwandten zusammenkommen, und deren Erziehung auch gar nicht die Richtung erhält, ihnen die Vorzüge zu geben, mit denen man auf eine vortheilhafte Art in häufigen und zahlreichen Zusammenkünften auftritt.

Wenn Menschen dieser Art etwa an Sonn- und Festtagen sich in zahlreichern Zirkeln mit ihren Mitbürgern vereinigen, so wissen sie entweder beym Einnehmen und Auslassen der Freude gar kein Maas zu halten, oder sie verfallen in steife Beachtung unnützer For-

men, welche alle Freude verscheucht. Zuweilen, wenn sie in spätern Iahren zu einem gewissen Grade von Wohlstand gelangen, massen sie sich an, den Ton der Grossen nachzuahmen, den sie völlig verfehlen. Alles diess beleidigt den guten und feinen Ton, die eben so weit von unnützem Zwange als gefährlicher Ungebundenheit und lächerlicher Anmassung entfernt sind.

So rechnet man zum ton bourgeois manche an sich unschuldige, aber lärmende Aeusserung von Frohsinn, deren sich die gute Gesellschaft aus dem gültigen Grunde enthält, weil sie auf die Länge leicht Unannehmlichkeiten mit sich führt: gewisse Handlungen, die leicht in Familiaritäten ausarten, oder Nebenbegriffe von bäurischem Anstande, und roher Ausgelassenheit herbeyführen. So rechnet man zum ton bourgeois die ängstliche Sorgsamkeit, mit der man über die Beobachtung auswendig gelernter Höflich-

keits- und Achtungsbezeugungen wacht, und denjenigen, dem sie widerfahren, und denjenigen, der sie erweiset, in eine gleichgezwängte Lage setzen.

Endlich aber und besonders rechnet man zum ton bourgeois die verfehlten Anmassungen gewisser spät zu Ehren und Reichthümern gekommener Menschen auf den Ton der grossen Welt. Denn da bey diesem, wenn er wohlgefällig seyn soll, beynahe alles auf das feine Gefühl, und die fertige Anwendung des un poco di piu un poco di meno (des ein bischen mehr, ein bischen weniger) des Schicklichen und Schönen im geselligen Leben ankömmt, und beides sich schwerlich erlangen lässt, wenn nicht frühe Lagen und Erziehung es begünstigen; so tritt derjenige, der in spätern Iahren sich diesen Ton zu eigen machen will, beinahe immer um ein paar Schritte über die Grenze. Will er leicht seyn, so wird er unbesonnen; will er

feyerlich seyn, so wird er abentheuerlich, will er ungezwungen seyn, so wird er familiär.

§. 291.

In welchem Verhältnisse steht aber nun der gute und feine Ton zum geselligen Vergnügen, zur geselligen Liebenswürdigkeit, zur eigentlichen Unterhaltung?

Da der gute und feine Ton auf gewissen allgemeinen Regeln beruhen, die ungefähr auf alle wohlerzogene Menschen und ihre Lagen im geselligen Umgange überhaupt zutreffen; so können sie auch auf alle besondern Verhältnisse, die durch einen längern Umgang und individuelle Neigung entstehen, nicht in der Maase angewandt werden, dass sie unbedingte Erfordernisse zum Glück solcher nähern Verbindungen seyn sollten. Nein! der Vortheil des guten, und des feinen Tons besteht darinn, dass man vor Bekannte und Unbekannte, Kluge und Dumme, Brey- und Starrköpfe unbefangen hintritt, ihnen Merk-

male von Achtung und Aufmerksamkeit bezeugt, mit ihnen geht, isst, trinkt, spielt, tanzt, Unterredungen über alltägliche Vorfälle führt, und sie endlich verlässt; alles auf eine Art, wobey man nicht nur sicher ist, die Gefälligkeiten, ohne welche man nicht gut nebeneinander seyn kann, wechselseitig ausgetauscht zu sehen, sondern auch durch die Formen, unter denen man sich gebärdet, und spricht, ein wohlgefälliges Gefühl von Ungezwungenheit und Schönheit zu erhalten, und zu erwecken.

Alles diess ist wesentlicher Vortheil bey allen Verhandlungen von Geschäften, welche oft ganz unbekannte, oder gar einander abgeneigte Menschen zusammenbringen: es ist ferner wesentlicher Vortheil bey allen grössern geselligen Zusammenkünften zum Schmaus, Spiel, Ball, u. s. w. Denn vermöge dieses allgemeinen Anstrichs wird niemand dem andern, er mag von Natur zanksüchtig, oder

verträglich, dumm oder klug, bekannt oder unbekannt seyn, beleidigend, anstössig, oder ausser seiner Stelle erscheinen. Man hat daher sehr unrecht, gegen diese Abgeschliffenheit zu eifern, denn sie ist nach unserer ganzen geselligen Einrichtung unumgänglich nothwendig.

In allen Fällen also, wo man die Menschen ungefähr, wie im Evangelio von dem Ausbleiben der geladenen Gäste zusammenraft, um viele zusammen zu haben, oder wo man mit ihnen zusammenkömmt, ohne zu wissen, was man von ihrem moralischen, und geselligen Charakter erwarten kann: kurz! in allen Vorfällen des geselligen Lebens, wo man keinen Beytrag eigenthümlicher individueller Kräfte zum Vergnügen des Umgangs fordert, da ist der gute Ton ein nothwendiges Gut, und wenn er bis zum feinen Ton gehoben wird; so ist er sogar ein schöner Vorzug.

Hingegen beweiset weder der gute Ton, noch der feine Ton etwas für den Ton der guten Unterhaltung im engern Zirkel, oder für die Liebenswürdigkeit des Herzens im genauern Umgange. Man kann bey allen jenen Vorzügen weder die Gabe im Gespräch, oder durch die Ausübung einer schönen Kunst zu interessiren, noch die Egalität des Humors, die Biegsamkeit und Sicherheit des Charakters besitzen, um derentwillen man sich gerne mit andern Menschen zu häufigen Zusammenkünften in kleinern Zirkeln, oder gar zum ungetrennten Beysammenseyn verbindet. Es ist vielmehr gewiss, dass mancher Gelehrte, mancher Künstler von den rohesten Sitten, auf die Länge unterhaltender sey, als der erste Hofmann mit seinen schönen Formen, und dass eine kleine Gesellschaft, die sich ohne Tafel, ohne Spiel, und ohne Ball unterhalten will, höchst insipide werden müsse, wenn die Personen, die sie

ausmachen, keinen andern Beytrag, als ihren feinern Ton hineinzubringen im Stande sind. Ich kann inzwischen dabey nicht unbemerkt lassen, dass die Beobachtung des guten, und des feinen Tons geselliger Freude und Unterhaltung eben so wenig wesentlich entgegenstehe, als die Beobachtung vernünftiger Regeln einer jeden Kunst der Verfertigung ihrer Meisterstücke.

Wer guten Ton, feinen Ton, und dabey Stoff zur Unterhaltung und Liebenswürdigkeit des Charakters besizt, wird durch jene Vorzüge die leztern noch heben. Man wird es seinen Erzählungen, seinem Witze, seinen Rathgebungen, seinen Vertraulichkeiten, ja! sogar seinen Schriften, und den Werken seines Talents anmerken, dass er im geselligen Umgange den Sinn des Schönen ausgebildet hat.

Ich ziehe also das Resultat meiner bisherigen Ideen dahin: der gute Ton und der

feine Ton (oder die feine Lebensart) sind nothwendig, und schön in allen Fällen, wo man keinen individuellen Beytrag zur geselligen Freude und Unterhaltung von dem Menschen fordert. Da, wo man diesen fordert, sind sie keineswegs wesentlich, können auch diesen allein nicht ersetzen, aber in manchen Fällen verschönern, und erhöhen.

§. 292.

Wo sollen unsere Schauspieler den Ton der grossen Welt lernen? Wo haben Sie Zutritt in die grosse Welt? Gesezt auch, sie hätten ihn: würden sie darum diese grosse Welt in ihrer wahren Gestalt erblicken? Sobald diese grosse Welt nicht mehr unter sich selbst ist, sobald sich ihre Glieder in ein Protektions-Air werfen müssen — wie denn diess immer der Fall ist, wenn ein Schauspieler, oder ein anderer Künstler Eintritt bey ihnen erhält — so ist auch alle ihre freye Bewegung weg; die

Pro-

Protektions - Miene macht sie zu Puppen; sie werden steif, und der Schauspieler, der sie nun in diesem Protektions - Air kopirt, und sie dadurch darzustellen glaubt, glaubt etwas sehr falsches; denn er kopirt sie in einer Stimmung, in der sie nicht mehr Sie Selbst sind.

§. 293.

Der gute Ton ist der Ton der grossen Welt. Seine Kennzeichen sind: edle Leichtigkeit, eine Unterredung anzufangen; natürliche Höflichkeit des Ausdrucks; Wohlanständigkeit in jeder Bewegung; angemessene Achtung gegen jedermann, damit weder Stand, Rang, noch Verdienste und Titel der Personen weder vermischt, noch verlezt werden; und endlich die richtige Empfindung dessen, was wir uns und andern schuldig sind.

§. 294.

Wie kommt es, dass es beinahe immer nur mittelmässige Stücke sind, in welchen

sich gute Schauspieler am vortheilhaftesten zeigen? Selten wird ein Stück so meisterhaft vorgestellt, als es geschrieben ist. Das Mittelmässige fährt mit ihnen immer besser. Vielleicht, weil sie in dem Mittelmässigen mehr von dem Ihrigen hinzuthun können; vielleicht, weil uns das Mittelmässige mehr Zeit und Ruhe lässt, auf ihr Spiel aufmerksam zu seyn; vielleicht, weil in dem Mittelmässigen alles nur auf einer, oder zwey hervorstechenden Personen beruhet, anstatt, dass in einem vollkommenen Stücke öfters eine jede Person ein Hauptakteur seyn müsste, und wenn sie es nicht ist, indem sie ihre Rolle verhunzt, zugleich auch die übrigen verderben hilft.

X.

Kleidung.

§. 295.

Nichts ist bunter, und geschmackloser als die Kleidertrachten auf unsern meisten teutschen Bühnen — besonders bey Stücken aus dem Mittelalter. Da hat der Zuschauer gewöhnlich eine Musterkarte aller Zeiten und Völker vor Augen; da paaren sich englische Hüte mit teutschen Panzern; neumodische Schuhe mit antiken Beinkleidern; französische Koëffüren mit altspanischer Zofentracht. Das griechische Mädchen trägt statt des simpeln, leichten Gewandes, das sich anschmiegt an die Formen der Natur, ein buntes Gemisch von französischem und idealischem Kostüm, und der teutsche Ritter kömmt ohne Helm und Armschienen zum Gefechte. Dieser Uebelstand ist mehr bedeutend, als die meisten Schauspieler glauben — er stört die

Täuschung. Der Dichter kann uns unmöglich hinzaubern in die Zeiten Griechenlands und Roms, — an die Ufer des Ganges und Eufrats, wenn nicht alles, was wir vor uns sehen, das Gepräge dieser Zeiten, und dieser Gegenden trägt.

Die Schauspieler sollten daher bey der Wahl ihrer Kleidung vors erste immer auf folgende Punkte Rücksicht nehmen:

1) In welches Zeitalter das Sujet des Stückes gehört?

2) Aus welcher Nazion es genommen ist?

Griechen und Römer, Europäer und Asiaten unterscheiden sich auch in ihren Kleidungen, und diese verändern sich wieder nach den verschiedenen Zeitaltern. Die Griechen zu Homers Zeiten gleichen nicht den heutigen Bewohnern dieses unglücklichen Landes; die Teutschen unter Herrmann waren auch in ihrer Tracht eben so verschie-

den von denen im Mittelalter, als ein Barbar, mit einer Thierhaut bedeckt, und einer Keule bewaffnet, es von einem gepuzten wohlriechenden Herrchen aus unserm Iahrzehend ist. Hierauf hat der Schauspieler, wegen des Kostüms, die erste und vornehmste Rücksicht zu nehmen. Freylich giebt es Stücke, worinnen der Dichter selbst das ganze Gepräge des Zeitalters modernisirt hat, wie z. B. in Essex, Maria Stuart u. a. m.; solche Stücke würde ich rathen in moderner Kleidung zu geben — nicht weil sie, wie Herr Dyk glaubt, sodann ein grösseres Interesse hervorzubringen fähig sind *), sondern weil

---

*) Brutus kann so sehr interessiren, als Fiesko; der Grieche so gut, als der Teutsche. Es kömmt alles darauf an, dass der Dichter den allgemeinen Zug der Menschheit zu treffen wisse, mich hinversetze durch die Allgewalt seiner Darstellung

die Kleidung und das Kostüm überhaupt jedesmal mit den von dem Dichter beobachteten Sitten und Gebräuchen zusammenstimmen muss.

Ausser der Hinsicht auf Nation und Zeitalter muss auch der Stand der Person und ihre Situazion, ja selbst ihr Karakter, in Betracht kommen. Der Fürst unterscheidet sich auch durch gewisse Insignien, bisweilen durch den Prunk der Kleidung, von seinen Hofbedienten. Ich sage bisweilen — denn es kömmt hiebey vieles auf die individuelle Den-

---

in die Situation seines Helden, und ich werde mit Ifigenien weinen, die am fremden Ufer wandelt, und sich hinsehnt nach den Fluren der Heimath — wie mit Marien, die der Starrsinn ihres Vaters zum Kloster verdammt.

kungsart desselben, und auf äussere Umstände an. Simplicität im Anzug würde einem morgenländischen Despoten eben so wenig angemessen seyn, als Pracht und Ueberladung einem Friedrich und Iosef; und der Fürst auf der Iagd oder auf einer Reise hat nicht den Prunk in seiner Kleidung, als wenn er Audienz ertheilt. Der Verschwender, die Kokette — lieben Ueppigkeit und Flitter; der bescheidene Mann ist es auch in seiner Tracht. Die Buhlerinn wird auch in der Art ihres Anzuges etwas Lokkendes, Verführerisches haben; nicht so das tugendhafte Mädchen. Es zieht an ohne Putz — sein innerer Werth lässt es den äussern entbehren.

Hiernächst kömmt auch manches auf die augenblicklichen Umstände an, in denen sich die Person befindet, welche der Schauspieler vorstellt. Im Hause kleidet man sich in's

häusliche Gewand, besonders bey gewissen Beschäftigungen. Es verräth sehr viel Mangel an Aufmerksamkeit in diesem Punkt, wenn ein Mädchen, das Morgens gerade aus ihrem Schlafzimmer kömmt, schon in vollem Putze auftritt, es sey denn, dass diess eine bestimmte Absicht erfordere. So darf z. B. Sophie im Vetter aus Lissabon, wenn sie aus der Küche von ihrer Schwester gerufen wird, nicht in einer Florschürze auftretten.

Wenn die Handlung in einem Stücke mehrere Tage dauert, so wäre es hie uud da erforderlich, auch mit der Kleidung zu wechseln. Maria Stuart soll auf der Reise nicht in dem Gewande erscheinen, in welchem sie nachher mit Elisabeth den Thron besteigt.

Der Schauspieler setze ja darin keinen Stolz, dass er sich durch den Prunk seiner

Theaterkleidung auszeichne. Diese Sucht verleitet ihn gemeiniglich, alle Rücksicht auf Kostüm des Zeitalters, des Standes, und der besondern Lage hintanzusetzen.

Auch komische Schauspieler übertreiben — so wie in ihrem Spiele — auch oft in ihren Kleidungen. Auch hier ist die Behutsamkeit nöthig, und das bisher Gesagte kann auch dabey einigermassen zum Leitfaden dienen.

— Ich würde dem Schauspieler rathen, um jeden Schnitzer gegen das Kostüm zu vermeiden, sich bekannt zu machen mit der Sittengeschichte der verschiedenen Zeiten und Völker. Man hat besondere Werke über die Sitten und Gebräuche der Griechen, Römer und des Mittelalters, welche ihm nicht nur über diesen Punkt die nöthigen Aufschlüsse

geben, sondern überhaupt eine angenehme, und nützliche Unterhaltung verschaffen werden.

§. 296.

Ohne genaue Beobachtung des Kostüm's hört alle Täuschung auf.

§. 297.

Ein Wort an Schauspielerinnen.

Ihre Kleidung sey jedesmal gewählt — angemessen ihrer Rolle; einfach, bescheiden und sittsam als Emilie; üppig und prachtvoll als Kleopatra. Im Morgenlande zeige sich reitzende Nachlässigkeit, malerische Unordnung. Sittsamkeit aber bleibe ihnen heilig, auch wenn Sie eine Buhlerinn darstellen.

§. 298.

Woher kommt wohl der Geschmack unserer Schauspielerinnen an sogenannten Beinkleider Rollen?

Es verdient allen Dank, dass ihr unsern Augen den Genuss verschaffen wollt, sich an eurem schönen Wuchse zu weiden; nur bedenkt, dass grösstentheils die dem schönen Geschlechte so nöthige Schaamhaftigkeit verletzet, und der weibliche und männliche Zuschauer bey euern Liebesschwüren in einen Fieberfrost versetzet wird.

§. 299.

Wer doch den Schauspielerinnen begreiflich machen könnte, dass sie nicht den Anzug, der ihnen am besten steht, sondern den zu wählen haben, der sich zu ihrer Rolle am besten passt! —

§. 300.

Kleidersucht ist eine Thorheit in allen Ständen, aber niemanden unverzeihlicher, als dem Schauspieler.

XI.

Direktion.

DEDICATION.

§. 301.

Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor Alters eine solche Kunst gegeben hat: so haben wir sie nicht mehr; sie ist verlohren; sie muss ganz von neuem wieder erfunden werden. Allgemeines Geschwätze darüber hat man in verschiedenen Sprachen genug, aber spezielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Bestimmtheit abgefasste Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob des Akteurs in einem besondern Falle zu bestimmen sey, deren wüsste ich (sagt Lessing) kaum zwey oder drey. Daher kommt es, dass alles Raisonnement über diese Materie immer so schwankend und vieldeutig scheinet, dass es eben kein Wunder ist, wenn der Schauspieler, der nichts als eine glückliche Routine

hat, sich auf alle Weise dadurch beleidiget findet. Gelobt wird er sich nie genug, getadelt aber allezeit zu viel glauben: ja öfters wird er gar nicht einmal wissen, ob man ihn tadeln oder loben wollen. — Ueberhaupt hat man die Anmerkung schon längst gemacht, dass die Empfindlichkeit der Künstler, in Ansehung der Kritik, in eben dem Verhältnisse steigt, in welchem die Gewissheit und Deutlichkeit und Menge der Grundsätze ihrer Künste abnimmt.

§. 302.

Ein Mann, der angehende Schauspieler nicht allein in ihrer Kunst, sondern auch in den dazu gehörigen Hülfswissenschaften, ohne welche kein Künstler sich auszeichnen wird, unterrichten könnte, wäre eine höchst nöthige Person.

§. 303.

Kann und darf es denn dem Staate eine so gar gleichgültige Sache seyn, welch ein

menschliches Subjekt an der Spitze einer Gesellschaft steht, deren vereinigte Darstellungskunst so kräftig, wie möglich, auf Sitten, Herz und Gefühl seiner Mitbürger wirken soll?

Ihr denkt und schreibt über das Unglück der Pockenpest, ihr treft Anstalten dagegen, um glatte Gesichter zu erhalten; aber die Pest der Sittenvergiftung lasst ihr ungestört wüthen, und bekümmert euch um die Narben der zerrissenen Herzen nicht, die ihr von einem Orte her erhaltet, wo ihr Vergnügen, Belehrung, edle Herzenserhebung und Erweckung edler Thaten sucht! —

Die Fähigkeiten eines Nachtwächters und Viehtreibers untersucht ihr, ehe ihr ihnen ihre Stellen anvertraut; aber den Beruf der Sendung eines Mannes, dem ihr öffentliche Einwirkung auf eure Sitten und Handlungen zugesteht, zu untersuchen, habt ihr weder Zeit noch Lust.

Was könnt ihr von den Schauspielern fordern, wenn ihr Menschen ohne Geschmack, Kenntniss, Edelmuth und Rechtlichkeit als ihre Vorgesezten privilegirt, euch eine Unterhaltung zu gewähren, die sich von ihrer moralischen Seite eben so erhaben, als von ihrer Kunstseite zeigen muss, wenn sie das seyn will, was sie seyn soll und muss? —

§. 304.

Die Schädlichkeit der sogenannten Wundermedikamente medizinischer Charlatane wird sogleich von wachsamen Aerzten in öffentlichen Blättern bekannt gemacht, wenn sie eine Entdeckung dieser Art machen, und doch gielt es hier nur den Leib. —

Wenn man aber von Direktions wegen die Seele mit mirabeln Essenzen zu vergiften sich erkühnt, da schweigen die Sittenärzte, und lassen dergleichen Kunstquacksalber ihr

Wesen so ruhig treiben, als gieng hier gar nichts vor, das Aufmerksamkeit verdiente.

§. 305.

Eine Theateranstalt kann an keinem grössern Krebsschaden kränkeln, als am Wechseln der Mitglieder; denn Wechseln ist der Feind des Ensemble.

§. 306.

Ein Regisseur ist nur dann ein rechtlicher und denkbarer Begriff, wenn er von der Gesammtheit gewählt wird, Proben seiner Fähigkeiten geben kann, und in Hinsicht seiner Sittlichkeit ohne Mackel und Flecken erscheint.

§. 307.

Theatergesetze sind Verabredungen, die so lange gehalten werden, als die Contrahenten Liebe für Ordnung, Frieden und Sittlichkeit mitbringen und behalten.

§. 308.

Die Prinzipalschaft hat eine freye Kunst zu einem Handwerke herabgesezt, welches der Meister mehrentheils desto nachlässiger und eigennütziger treiben lässt, je gewissere Kunden, je mehrere Abnehmer, ihm Nothdurft oder Luxus versprechen.

§. 309.

Keine Anstalt ist schwerer zu regieren, als eine theatralische. Da Selbstherrschaft und Souverainität hier jedes Gliedes Vorrecht und Besitz ist, kann Gehorsam nur durch Ehrgefühl und Künstlerstolz erreicht werden.

§. 310.

Die Bühne muss zu einer Monarchie zurückkehren, wenn sie das gekünstelte und geflickte Etwas nicht mehr seyn soll, was sie ist.

§. 311.

Der Schauspieldirektor gebe nicht zu häufige Vorstellungen, wenn er nicht das Publikum nur immer nach der Neuheit lüstern, und die Schauspieler stumpf und gleichgültig machen will.

§. 312.

Der Direkteur muss bey den Proben volles Ansehen haben und behaupten; er kann und muss darauf dringen, dass die lezte Probe im Wesentlichen eine vollständige Darstellung sey.

§. 313.

Bey den Leseproben muss auf genaue Beobachtung der Interpunktion, der Intervalle, des Accentes, gesehen werden. Hier ist der Schauspieler im Dienst, alles Faseln, Necken und Schäckern muss unterbleiben.

— o —

§. 314.

Bemerkungen — selbst des jüngsten angehenden Schauspielers sollten nie belacht und bespöttelt werden; das giebt böses Blut und entfernt.

§. 315.

Obschon nur wenige Schauspieler Künstler sind, so gewinnt dennoch eine Direktion, wenn sie alle als Künstler behandelt. Sie hat dann von den Schauspielern zu fodern, was sie ihnen vorher geleistet hat — Humanität.

§. 316.

Rollenkabale kann Unterdrückungen des Direkteurs gut machen wollen, und — zuweilen — aus einer lautern Quelle fliessen: aber gewöhnlich bringt sie die Zuschauer um ein gutes Schauspiel, weil ein Paar Akteurs oder

Áktricen über die Hauptrollen nicht einig werden können.

§. 317.

Iede Gattung des Drama's will in einem ihr angemessenen Tempo auf der Bühne — sowohl in Hinsicht auf Deklamation, als Aktion dargestellt werden.

Die allgemeinen Grund - Tempi gleichsam sind: im Trauerspiele Adagio, im Schauspiele Andante, im Lustspiele Allegro, in der Posse Praestissimo. Allein, wie der Mahler nach Massgabe des einfallenden Lichtes die Farbe hier erhöhen, dort vertiefen muss, so müssen von dem Schauspieler auch die Tempi hier beschleuniget, dort verzögert werden — alles nach Massgabe des Affektes.

§. 318.

Wie ist dem Uebel des Entweichens abzuhelfen? Nicht anders, als wenn sich

die Direktionen einander das Wort geben, keinem Entwichenen Brot zu geben.

§. 319.

Eine Darstellung ohne Ensemble (vereinigtes harmonisches Zusammenwirken aller zu einem Zwecke) ist ein Körper ohne Seele.

§. 320.

Der Schauspieler muss immer auf die Wirkung des Ganzen hin arbeiten. Er kann sogar — ein seltner Fall — seine Rolle zu gut spielen:

Denn hier gilt nicht, dass einer athemlos dem andern heftig vorzueilen strebt, um einen Kranz für sich hinweg zu haschen. Wir treten vor Euch auf und jeder bringt bescheiden seine Blume, dass nur bald ein schöner Kranz der Kunst vollendet werde, den wir zu Eurer Freude knüpfen möchten.

§. 321.

Ein Komödienzettel ist der Geschmacks-Messer der Direktion.

§. 322.

Ungeachtet der vielen und beissenden Rügen steigt dennoch hie und da einem Schauspiel-Direkteur die Grille in den Kopf, dem Publikum in einer marktschreyerischen Anmerkung zu sagen: Kommt alle herbey!

§. 323.

Es lässt sich aus Vernunft und Erfahrung beweisen, dass der Nutzen für die Kasse bey Zetteln ohne Zusatz der ergiebigere sey. Wenn der simple Zuschauer und der Neugierige in's Schauspielhaus gelockt werden müssen, da der übrige Theil ohnehin nicht gereizt werden darf, so ist es ja besser, dem erstern nie etwas zu versprechen, weil es unmöglich ist, seine Erwartung zu befriedi-

gen, und ihn immer in Hoffnung zu erhalten, bey lezterm aber anhaltende Neugierde zu nähren. Beyde Gattungen finden täglich mehr, als sie gesucht haben.

§. 324.

Ein Komödienzettel soll weiter nichts enthalten als 1) den Tag und das Ort der Vorstellung;

2) die Anfang - Stunde;

3) Den Nahmen des Stückes und des Verfassers, wenn er zuverlässig bekannt ist.

4) Die Nahmen der Personen und der Schauspieler.

5) Den Preis der Plätze.

Was darüber ist, ist vom Uebel.

§. 325.

Den Titel eines Stückes zu verändern, ist einem Direkteur nur alsdann erlaubt, wenn

diese Veränderung zu seinem und des Dichters Vortheile von Zeit, Ort und Umständen erfordert wird.

§. 326.

Zweckmäsige Täuschung ist eine unerläsliche Forderung an die Schaubühne, und nie wird sie grausamer gestört, als wenn man einen und denselben Schauspieler in einem und demselben Stücke zwey ganz verschiedene Rollen machen sieht.

§. 327.

Man muss von der Kunst des Schauspielers sehr professionsmässige Begriffe haben, wenn man einem Manne oder Frauenzimmer anmuthen kann, nachdem sie bereits eine vorstechende Rolle im Hauptstücke gespielt haben, nun noch eine Hauptrolle im Nachspiele zu übernehmen. Glaubt man, der Künstler sey eine Marionettenpuppe, an der sich der Draht und die hölzernen Gelenke

in Iahrhunderten kaum abreiben? Oder hält man ihn für einen unempfindlichen Klotz, bey dem kein Eindruck haftet? Um so schlimmer in diesem Falle, wenn man ihm eine bedeutende Rolle zutheilt. Aber gesezt auch, Körper und Geist des Künstlers hielten eine so vielfache Erschütterung aus, wo soll er, wenn er sich nun in einer Rolle erschöpft hat, Laune und Stimmung der Seele herneh-men, sich so im Nu in eine andere schmie-gen zu können? Wo sind die Chamäleons unter Menschen, welche die Farbe der Em-pfindung nach dem Lichte wechseln? Cicero sagt in seinem Redner: *)

„Ich habe Schauspieler gesehen, die in „ihrer Art gar nicht vortrefflicher seyn konn-„ten, und nicht allein in ganz verschiedenen „Rollen ein Genüge leisteten, wenn sie in „der ihnen natürlichen und geläufigen Kunst

*) Cic. ad M. Brutum Orator, cap. 51.

„sich zeigten; sondern ich sah sogar den „komischen Schauspieler im Trauerspiel, und „den tragischen im Lustspiel mit vielem Bey„falle auftreten.“ —

Cicero räth hier dem Brutus, sich in mehrern Gattungen der rednerischen Ausarbeitungen zu versuchen. Schwerlich dürfte er aber dem Schauspieler im Ernste den Rath ertheilet haben, bald im Sockus, bald im Kothurne einher zu gehen — noch vielweniger an einem Abende.

§. 328.

Man hat die Frage aufgeworfen:

Kann dem Direkteur einer Schauspieler-Gesellschaft etwas zur Last gelegt werden, wenn ein Stück, welches einem Theil der Zuschauer nicht gefällt, mehr als einmahl aufgeführt wird? — Sie ist sehr leicht zu beantworten.

Werden in dem Stücke, von der moralischen und politischen Seite betrachtet, gefährliche Grundsätze vorgetragen, so wird es die Obrigkeit verbieten, und es kann weiter kein Lärm über dessen Aufführung entstehen.

Ist die Verwerfung des Stückes blos Sache des Geschmackes, so werden die Stimmen der Zuschauer immer getheilt bleiben; und in diesem Falle muss es dem Direkteur erlaubt bleiben, ein Stück so lange aufzuführen, als noch Stimmen für dasselbe vorhanden sind.

§. 329.

Der Direkteur bereitet den Fall eines Stückes, so zu sagen, vor, wenn er ihm einen grössern Werth beylegt, als es verdient.

§. 330.

„Der Direkteur soll lauter gute Stücke aufführen?

Gut,

Gut, meine Herren und Damen! so schreiben Sie. Schreiben Sie ja kein anderes, als ein gutes Stück; schreiben Sie deren so viele, als Tage im Iahre sind; niemand wird sich besser dabey befinden, als der Direkteur.

§. 331.

Sollte nicht auf allen teutschen Schaubühnen eine einzig rechte Mundart, nach welcher man die Sylben gerade so ausspräche, wie sie geschrieben werden, eingeführt werden können?

§. 332.

Sollte es wohl unter der Würde der allgemeinen Reichsversammlung seyn, darüber einmahl zu Rathe zu gehen, wie die Sitten der teutschen Nation durch das Theater zu reinigen wären, und dem schädlichen Einflusse herumziehender Schauspielerhorden könnte Einhalt gethan werden?

§. 333.

Auf Theatervorhängen — wenn sie nicht gegen das Gesetz der Wahrscheinlichkeit verstossen wollen — soll nichts gemahlt seyn, dem entweder die Natur oder die Dichtung Flügel versagte, — aus dem schlichten Grunde — weil Theatervorhänge in die Höhe fliegen. —

§. 334.

Statt der einzeln stehenden Coulissen wähle man zwey ganze Seitenwände, die wie ein Vorhang auf einmahl heruntergelassen werden können. Die Beleuchtung könnte durch wirkliche Fenster, durch welche das künstlich mit Spiegeln verstärkte Licht hereinfiele, erhalten werden.

§. 335.

Dadurch, dass zwey Nebentheater zu beyden Seiten des Grössern angebracht würden, könnten nicht nur manche Doppelscenen sehr

interessant, sondern auch das Gehen aus einem Zimmer in das andere, und aus dem Hause auf die Gasse viel natürlicher vorgestellt werden.

§. 336.

Liebhabertheater, wenn sie nicht unter der Aufsicht geschickter Dramaturgen stehen, sind grösstentheils ein unnützer Zeitvertreib, geben zu manchem Zwiste, wo nicht zu ärgern Dingen Anlass.

§. 337.

O ihr Direktoren! O ihr Prinzipale! Euer Eifer für die Bühne ist Charlatanerie, so lange ihr es nicht dahin bringt, dass jeder rechtschaffene Mann sie ohne den geringsten Vorwurf betreten kann.

Säubert eure Legionen von den unreinen Geistern und behaltet nur die, welche reines Geistes sind. Seyd bey der Annahme eines neuen Mitgliedes behutsam, prüfet ihn scharf,

und stellt ihm die Schwierigkeiten, die Pflichten vor, die mit dem Stande des Schauspielers verbunden sind.

Das erste was bey einem Candidaten der Schauspielkunst untersucht werden muss, ist — sein bisher geführter Lebenswandel, und sein Beweggrund, sich dem Theater zu widmen. Keine unlautere Absicht darf hier Statt finden.

Ehe man ferner seine natürlichen Fähigkeiten und seine Wissenschaften in Erwägung zieht, wird auf sein äusserliches Ansehen, auf seine Figur, Sprache und Dialekt zu sehen seyn.

Alle Leibesgebrechen oder hässliche Gesichtsbildungen, wenn auch mit den besten Talenten verbunden, schliessen von der Bühne aus; leztere besonders in dem Falle, wenn der Kandidat sich dem Fache des Liebhabers widmen will. Schulwissenschaften müssen bey

jedem männlichen Subjekte vorausgesetzet werden, und ein weibliches soll wenigstens — schreiben und lesen können.

Eine Ausnahme von der strengen Forderung des genosseuen Schulunterrichtes würde nur ein Subjekt verdienen, welches mit körperlicher Schönheit ausserordentliche natürliche Fähigkeiten verbände; welches aber zur Nachholung des Versäumten auf das sorgfältigste angehalten werden müsste.

§. 338.

Nehmen Sie einen Thaler in die Hand. — An sich ist er und bleibt er ein Thaler und nicht mehr. Nun geben Sie ihn aus. Dadurch, dass er jährlich wenigstens durch hundert Hände läuft, hundert Menschen, ihn zu verdienen, in Geschäftigkeit sezt, hundert Menschen auf eine Zeit lang ernährt, wird er um hundertmahl in seinem Werthe steigen, und eben den Nutzen schaffen, als wären

hundert Thaler unter eben so viele Personen mit einem Mahle vertheilet worden.

Nun denken Sie an die Summe von zwölf — tausend Thalern, welche gleichfalls die Geschichte eines einzelnen Reichsthalers erleben — und sagen Sie mir, ob es nicht beträchtlich genug sey, wenn eine solche Summe Geldes jährlich in einer Provinz durch die Schauspielkunst mehr in Umlauf kommt? —

XII.

P u b l i k u m.

§. 339.

Dasjenige Publikum verdienet in Bezug auf den Schauspieler das beste zu heissen, welches Geschmack und Billigkeit besizt.

Hat es Geschmack, so wird es selten oder nie seine wirklichen Verdienste übersehen, ihn aber auch nie durch unverdienten Beyfall irre machen. Nichts ist für die Kunst nachtheiliger, als zu grosse Nachsicht oder vollends Geschmacklosigkeit eines Publikums; nichts hindert den Schauspieler mehr im Fortschreiten, wiegt ihn eher in den Wahn, als ob er die höchste Stufe schon erreicht hätte, oder macht ihn auf der andern Seite, nachlässiger.

Das Publikum muss aber auch billig seyn, muss nicht von dem Schauspieler fodern, was

er nicht zu erfüllen vermag. Seine Lage, seine Verhältnisse können ihn öfters entschuldigen.

Laune ist ein Spiegel, der so leicht getrübt wird, den kein Mensch ganz rein durch dieses Erdenleben trägt: — und warum wollen wir immer vom Schauspieler meisterhafte Darstellung verlangen, die ohne Laune und Ruhe des Geistes nicht möglich ist? —

§. 340.

Nicht jeder Liebhaber ist Kenner; nicht jeder, der die Schönheiten eines Stücks, das richtige Spiel eines Akteurs empfindet, kann darum auch den Werth aller andern schätzen.

§. 341.

Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto partheyischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber

von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.

§. 342.

Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfodert.

§. 343.

Man muss mit der Vorstellung eines Stückes zufrieden seyn, wenn unter vier, fünf Personen, einige vortrefflich, und die andern gut gespielet haben. Wen, in den Nebenrollen, ein Anfänger oder sonst ein Nothnagel, so sehr beleidiget, dass er über das Ganze die Nase rümpft, der reise nach Utopien und besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichterputzer ein Garrick ist.

§. 344.

Der Zuschauer soll vom Dichter und Schauspieler im Theater an nichts weniger

erinnert werden, als an — das Theater, an Schauspieler und Dichter.

§. 345.

Der Beyfall, welcher ermuntern soll, verdirbt oft mehr, weil der Schauspieler, ausser dem, was seinem Talente zukommt, auch noch dasjenige auf seine Rechnung schreibt, was das Publikum dem Genie des Dichters zugestehet.

§. 346.

Manchmal ist Beyfall nichts anders, als schuldig gebliebene Bezahlung für längst gespielte Rollen.

§. 347.

Wie lange wird sich der Beyfall noch durch Fäuste ausdrücken? Wie lange der dramatische Künstler noch als ein Hetzthier betrachtet werden?

§. 348.

Ruhmbegierde ist das Triebrad, welches den Fähigkeiten des Schauspielers Schwung-

kraft giebt: ein Blick auf — leere Bänke ist die Sperre dieses Triebrades. —

§. 349.

Es ist wahrlich traurig für den Künstler, wenn die öffentliche Stimme (und was hat der Schauspieler sonst für ein Zeichen des Beyfalls?) nur für Harlekinaden oder hochtönende Deklamazion sich erklärt, und seine Meisterarbeiten schweigend übergeht. Wohl ihm, wenn er sich dadurch nicht irre machen lässt — wenn ihm genügt an dem Gefühle seines Werthes!

§. 350.

Dass der Schauspieler durch Lärmen und Flüstern so oft in seinem Spiele gestört wird, beweiset, dass gewisse Personen sehr wenig Sinn für die Vergnügungen der Schaubühne, und sehr wenig Bekanntschaft mit den Gesetzen des Wohlstandes haben. Man würde in einer ehrbaren Gesellschaft von demjenigen keine günstige Idee fassen, der es wagte, eine

Vorlesung, oder allgemeine Erzählung, durch leeres Geschwätz zu unterbrechen; und verdient ein ganzes Publikum weniger Achtung?

§. 351.

Es ist ein Recht des Publikums, zu fordern, dass derjenige Schauspieler, welcher eine Rolle am besten darzustellen weiss, selbe auch übernehme; weil der Schauspieler um des Publikums willen da ist.

§. 352.

Ich weiss einem Künstler — sagt Lessing — er sey von einem oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeicheley zu machen; und diese besteht darin, dass ich annehme, er sey von aller eiteln Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bey ihm über alles, er höre gern frey und laut über sich urtheilen, und wolle sich lieber auch dann und wann falsch, als seltner beurtheilet wissen.

Der Schüler des Zeuxis.

Ein Schüler des Zeuxis hatte eines Tags einen Amor ausgestellt, und freute sich im voraus des allgemeinen Beyfalls. Ein Zögling des Sokrates gieng vorüber, betrachtete aufmerksam das Bild, beurtheilte mit Einsicht seine Vorzüge, und gab bescheiden die Fehler desselben an. Das verdross den jungen Künstler.

„Sonderbar, sagte er Abends zu seinem „Lehrer, dass ein Mann mich tadeln will, der „wohl nicht im Stande wäre, die einfachste „Zeichnung zu entwerfen!“

„Glaubst du also, dass sein Tadel unge„recht war, und hat dein Amor wirklich das „unschuldige Lächeln, den feuervollen, schel„mischen Blick, die Mischung von Sanftheit „und Muthwille, die Iener an ihm vermisste?“

„Das nun eben nicht! Allein diese Vor„züge hätt' ihm der Aristarch weniger gege„ben, als ich.“ — Zeuxis schwieg.

Des andern Tages gieng er mit seinem Lehrling bey einem kleinen Tempel vorüber, der auf kolossalischen Säulen ruhte.

„Wie findest du dieses Gebäude?“ fragte er, als ob von ungefähr.

„Geschmackvoll, würd' ich sagen, wenn in „den Säulen mehr Verhältniss wäre.“

„Wie, wenn du Hand anlegtest, diesem „Fehler abzuhelfen?“

„Du scherzest. Weiss ich denn den Mei„sel zu führen?“

„Aber du siehst doch, wo der Fehler liegt.“

„Das wohl, stotterte der Jüngling, dem „sein gestriges Benehmen in's Gedächtniss kam, „und sah erröthend zur Erde.“

„Bist du nun überzeugt, dass man die Vor„züge und Mängel eines Kunstwerkes einse„hen kann, ohne das Werk in seiner Vollkom„menheit selbst herstellen zu können.“

XIII.

Zur Lektüre für Schauspieler.

I. M. v. Loen (der 5te Abschnitt des 4ten Theils seiner gesammelten kleinen Schriften, 8. Frankf. 1752. handelt von der Schauspielkunst.)

F. Löwen. (Kurzgefasste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes, 8. Hamburg, 1755.)

Albr. G. Walch (Von der Schauspielerkunst, dem Verhältniss derselben gegen andre schöne Künste, und dem höchsten Grundsatze ihrer Regeln. 4. Schleusingen 1769.

Garrick, oder die engländischen Schauspieler etc. 8. Koppenhagen u. Leipz. 1771.

Der Verfasser, der Schauspieler Sticoti, gab das Werk für eine Uebersetzung aus dem Englischen aus, welches es nicht, sondern nur aus dem Werke des St. Albine gezogen ist.

Ernst Chrstph. Dressler, (Theaterschule für die Teutschen, das ernste Singschauspiel betreffend. 8. 1777.)

Ueber die Bildung eines fähigen Schauspielers — ein Aufsatz in den Baierischen Beyträgen zur schönen und nützlichen Literatur. 8. München, 1778.

Von der Schauspielkunst. 8. Wien, 1780.

S. H. Ewald, (Ueber Empfindung, Leidenschaften, Charaktere und Sitten, ein philosophischer Versuch für Schauspieler, im Gothaischen Magazine.)

Rahbeck (Briefe eines alten Schauspielers an seinen Sohn — — — aus dem Dänischen übersezt von Christ. Heinr. Reichel. 8. Koppenhagen, 1785.

I. I. Engel (Ideen zu einer Mimik. 8. Berlin 1785 — 1786. 2 Bde mit Kupf.

Fragmente über Menschendarstellung auf den teutschen Bühnen von Wilhelm August Iffland. 1te Samml. 8. Gotha 1785.

Theatralische Reisen. 8. Weissenfels, 1789 — 1790. 2 Theile, enthalten mehrere, in die Theorie einschlagende, gute Winke.

Ueber Deklamation, von H. G. B. Franke Göttingen 1789.

Entwickelung des Iffländischen Spiels in 14 Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im Aprilmonath 1796. 8. Leipz. 1796.

Ueber die Rollen der Wahnwitzigen in Shakespears Schauspielen und über den Charakter Hamlets insbesondre, verdient Christian Garve gelesen zu werden: Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem gesellschaftlichen Leben. 2ter Theil. 8. Breslau, 1796. Seite 431 bis Ende.

Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst. (von Einsiedel.) 8. Leipzig, 1797.

Ein lesenswerther Aufsatz —

„Ueber den Bau, die Maschinerie und „Malerey des Theaters“ findet sich im ersten Hefte folgender Schrift:

Skizzen, Gedanken Entwürfe, Umrisse, Versuche, Studien, die bildenden Künste betreffend. Eine Gelegenheitsschrift v. I. A. Breyssig, Professor der schönen Künste an der Kunstschule zu Magdeburg. Daselbst bey Keil. 1799 u. 1800. 8.

Gretry's Versuche über die Musik. Im Auszuge und mit kritischen und historischen Zusätzen herausgegeben von D. Karl Spazier. 8. Leipz. 1800.

Briefe über das versifizirte Drama. Ein Beitrag zur pragmatischen Geschichte der dramatischen Poesie. 8. Leipz. 1801.

Ueber die Deklamazion als Wissenschaft, mit Beispielen; oder psychologische Entwickelung der Laute und Töne, nebst ihrer praktischen Anwendung, von Detlef Fr. Bielfeld, Doktor der Philosophie. 8. Hamburg, 1801.

Was für Grundsätze müssen eine Theaterdirektion bey der Auswahl der aufzuführenden Stücke leiten? von Aug. Klingemann. Leipz. b. Wilh. Rein. 1802.

Catel (Louis) Vorschläge zur Verbesserung der Schauspielhäuser. 4. Berlin. 1802.

Versuch durch ein psychologisch - ästhetisches Gemeinprinzip für wahre Menschendarstellung auf der Bühne, den Beruf zu ihr, aus ihren Forderungen herzuleiten. Von Daniel Gottl. Quandt, Schauspieler und Schauspieldirektor. kl. 8. Nürnberg, 1803.

Briefe an Natalie über den Gesang, als Beförderung der häuslichen Glükseligkeit und des geselligen Vergnügens. — — Von Nina d' Aubigny Engelbrunner. gr. 8. Leipzig, 1803.

Kostume auf dem Königl. National - Theater in Berlin. kl. Fol. 1803. b. Ioh. Friedr. Unger. (bis jezt 4 Hefte.)

Wenn das bisherige nicht schon zu viel war: künftig mehr.

?

Bayerische Staatsbibliothek München

Sulzbach
gedrukt in der Seidelschen Officin.

Verbeſſerungen.

Seite 9 Zeile 6 u. 8 ſtatt Schakespear lies Shakespear. S. 10 Z. 7 ſt. von l. vor. S. 12 Z. 8 ſt. Menſchen macht l. Menſchen Maſchinen macht, S. 13 Z. 7 v. u. ſt. Ist, er l. Ist er S. 13 Z. 3 v. u. ſt. woh l. wohl. S. 27 Z. 2 v. o. ſt. schwülstichen l. schwülstigen S. 34 Z. 1 ist nach handeln ein, zu setzen. S. 38 Z. 1 ſt. den l. der. S. 48 Z. 3 v. u. nach Unglücksfälle ein, S. 49 Z. 1 v. o. ſt. der bemitleidende, l. der bemitleidete S. 87 Z. 7 ſt. wo l. womit S. 89 Z. 1 v. u. ſt. Auftreffen l. Auftreten S. 116 Z. 3 v. o. ſt. des l. der S. 117 iſt die Angabe des §. 162 ausgelassen worden. S. 118 Z. 11 ſt. Kamöleonsgabe l. Chamäleonsgabe S. 153 Z. 8 v. u. ſt. müsen l. müſsen S. 161 Z. 10 v. o. ſt. gemäs l. gemäſs S. 208 Z. 9 v. u. ſt. der ihn, reizte l. der ihn reizte etc. S. 213 Z. 8 v. u. ſt. allzu schnelle allzu l. allzu schnelle, allzu etc. S. 221 Z. 2 v. u. nach Gefälligkeit ein, S. 247 Z. 8 v. o. ſt. worinnen l. worin S. 248 Z. 7 ſt. Karakter l. Charakter. Ferner kommt öfter vor: tretten ſt. treten Eckel ſt. Ekel.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Koller, Benedikt Josef Maria <<von>>,

Aphorismen für Schauspieler und Freunde der dramatischen Kunst, gesammelt von J. Koller

Regensburg 1804

Bibl.Mont. 3218-54
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10722355-1